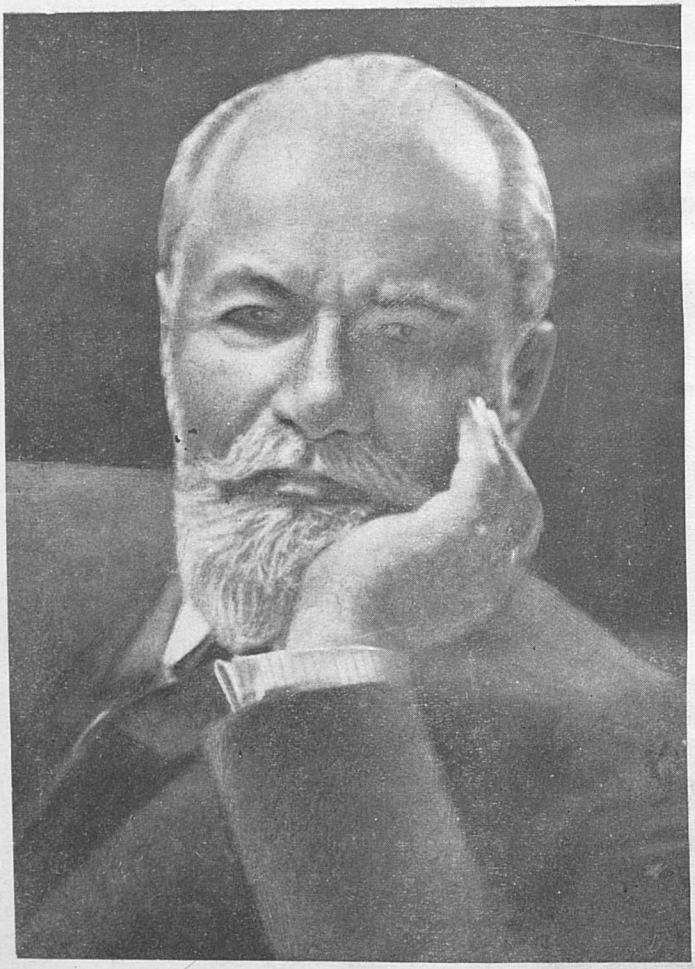
Вл. Ив.

Немирович-Данченко

# ИЗ ПРОШЛОГО

Academia

1936



Вл. И. Немирович-Данченко

С фотографии 1936 г.

*Супер-обложка, переплет*
*и титульный лист*
*С. М. Пожарского*

2007114339

Либ. 3538

77908-46

*Чтобы воспоминания имели какое-нибудь значение, они должны быть прежде всего искренни.*

*Автор.*

# ЧЕХОВ

Мои биографы находят, что я был влюблен в Чехова, и отсюда постановка «Чайки» в Художественном театре, — пьесы, не имевшей никакого успеха за два года перед этим в Петербурге на казенной сцене в исполнении великолепных актеров.

А критики Художественного театра настаивают, что его история только хронологически начинается с первого представления «Царя Федора», а что, по существу, началом надо считать «Чайку», что только с Чехова определяется *новый* театр и его революционное значение.

Наконец, мой биограф Юрий Соболев утверждает, что воля всей моей жизни была направлена к единой цели: к созданию Художественного театра, что все, чего я искал как драматург, как беллетрист, журналист, режиссер, театральный педагог и даже как, в юности, актер-любитель, — все стремилось к исторической встрече со Станиславским, вылившейся в восемнадцатичасовую беседу и зародившей Художественный театр. Таким образом, между всей моей ра-

ботой в литературе и театре, моим влюбленным отношением к творчеству Чехова и созданием Художественного театра как бы устанавливается глубокая внутренняя связь.

Теперь, когда я обращаюсь к своим воспоминаниям, я готов этому поверить. Я вспоминаю о Чехове неотрывно от той или другой полосы моих личных, писательских или театральных переживаний. Мы жили одной эпохой, встречали одинаковых людей, одинаково воспринимали окружающую жизнь, тянулись к схожим мечтам, и потому понятно, что новые краски, новые ритмы, новые слова, которые находил для своих рассказов и повестей Чехов, волновали меня с особенной остротой. Мы как будто пользовались одним и тем же жизненным материалом и для одних и тех же целей, потому, может быть, я влюбленно и схватывал его поэзию, его лирику, его неожиданную правду, —

неожиданную правду!

И затем нас одинаково не удовлетворял старый театр. Меня острее, потому что я больше отдавался театру, его — глубже, потому что он страдал от него, страдал самыми больными писательскими переживаниями непонятости, разочарованности, сдавленной оскорбленности.

Вот почему воспоминания о Чехове скрещиваются во мне с воспоминаниями о тех моих собственных путях, которые вели к рождению Московского Художественного театра, или, как его называли—театра Чехова.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### 1

Передо мной три портрета Чехова, каждый выхвачен из куска его жизни.

Первый: Чехов «многообещающий». Пишет бесконечное количество рассказов, маленьких, часто крошечных, преимущественно в юмористических журналах и в громадном большинстве за подписью «А. Чехонте». Сколько их он написал? Много лет спустя, когда Чехов продал все свои сочинения и отбирал, что стóит издавать и что нет, я спросил его, — он сказал: «Около тысячи».

Все это были анекдоты с великолепной выдумкой, остроумной, меткой, характерной.

Но он уже переходит к рассказам крупным.

Любит компанию, любит больше слушать, чем говорить. Ни малейшего самомнения. Его считают «бесспорно талантливым», но кому тогда могло бы прид-

ти в голову, что это имя попадет в число русских классиков!

Второй портрет: Чехов уже признанный «одним из самых талантливых». Его книжка рассказов «Сумерки» получила полную академическую премию; пишет меньше, сдержаннее; о каждой его новой повести уже говорят; он желанный во всякой редакции. Но вождь тогдашней молодежи Михайловский не перестает подчеркивать, что Чехов писатель безыдейный, и это влияет, как-то задерживает громкое и единодушное признание.

А между тем Лев Толстой говорит:

«Вот писатель, о котором и поговорить приятно».

А старик Григорович, один из так называемых «корифеев» русской литературы, идет еще дальше. Когда при нем начали сравнивать с Чеховым одного мало даровитого, но очень «идейного» писателя, Григорович сказал:

«Да он не достоин поцеловать след той блохи, которая укусит Чехова».

А об рассказе «Холодная кровь» он сказал, правда, почти шопотом, как что-то еще очень дерзкое:

«Поместите этот рассказ на одну полку с Гоголем, — и сам прибавил: — вот как далеко я иду».

Другой такой же корифей русской литературы Боборыкин говорит, что доставляет себе такое удовольствие: каждый день непременно читать по одному рассказу Чехова.

В этот период Чехов в самой гуще столичного водоворота, в писательских, артистических и художественных кружках; то в Москве, то в Петербурге;

любит сборища, остроумные беседы, театральные кулисы; ездит много по России и за границу; жизнелюбив, попрежнему скромен и попрежнему больше слушает и наблюдает, чем говорит сам. Слава его непрерывно растет.

Третий портрет: Чехов в Художественном театре.

Второй период в моих воспоминаниях как-то резко заканчивается неуспехом «Чайки» в Петербурге. Словно именно это надломило его жизнь, и отсюда крутой поворот. До сих пор о его болезни, кажется, никогда и не упоминалось, а вот как раз после этого Чехова иначе и не представляешь себе как человека, которого заметно подтачивает скрытый недуг.

Пишет он все меньше, две-три вещи в год; к себе становится все строже. Самая заметная новая черта в его повестях это то, что он, оставаясь объективным, изощряя свое огромное художественное мастерство, все больше и чаще позволяет своим персонажам рассуждать; преимущественно о жизни русской интеллигенции, заблудившейся в противоречиях, нежащейся в мечте и безволии. Среди этих рассуждений вы с необыкновенной отчетливостью различаете мысли самого автора, умные, меткие, благородные, выраженные изящно, с огромным вкусом.

Каждый его новый рассказ уже некоторое литературное событие.

Но главное в этом периоде: Чехов-драматург, Чехов — создатель нового театра. Он почти заслоняет себя как беллетриста. Популярность его ширится, образ его приобретает через театр новое обаяние. Он становится самым любимым, песня об его безыдейно-

сти замирает. Его имя уступает только еще живущему среди нас и неустанно работающему великому Толстому.

Но вместе с тем, как растет его слава, приближается и его жизненный конец. Каждую новую вещь его читатель встречает уже не с обычной читательской беспечностью, а с какой-то нежной благодарностью, с сознанием, что здесь отдаются догорающие силы.

Три портрета на протяжении восемнадцати лет. Чехов умер сорока трех, в 1904.

## 2

В Москве часто организовывались кружки писателей, всегда не надолго, быстро рассыпались. Одним из таких кружков заведывал Николай Кичеев, редактор журнала «Будильник». Всегда очень приличный, корректный, приветливый, немножко холодноватый, болезненный, говорил всегда негромко и сам почти не смеялся,— даже странно было, что это редактор именно юмористического журнала. Но он любил смех больше всего на свете, чувствовал его силу и был из тех, которые считают остроумие величайшим даром человека. Я его знал уже давно; в годы моих литературных начинаний мы с ним вдвоем вели в «Будильнике» театральный отдел за общей подписью «Никс и Кикс».

Кружок был довольно пестрый. В политическом отношении направление было одно: либеральное, но с довольно резкими уклонами и влево и вправо. В то

время, как для одних главнейшей целью художественного произведения были «общественные задачи», другие выше всего ценили в нем форму, живой образ, слово. Первые примешивали политику решительно ко всякой теме; за ужином говорили такие речи, что надо было поглядывать на подававших лакеев, — нет ли среди них шпионов; другие же оставались холодными, — не возражали из чувства товарищества, зато по уголкам называли эти речи «кукишем в кармане».

Настоящие «либералы» с гордостью носили эту кличку. Я как сейчас вижу перед собой на каком-нибудь банкете Гольцева. Он до конца жизни остался честнейшим человеком и преданнейшим прогрессу журналистом. Но стоило ему начать застольный спич, как от него веяло холодом; и чем он серьезнее, тем скучнее. Всё, что он скажет, все вперед знали наизусть. Но либерально настроенным барышням это нравилось, нравились красивые слова, — барышням и, очевидно, большинству слушателей, которые с постно-серьезными лицами сочувственно кивали в такт каждой Гольцевской запятой и горячо аплодировали, когда он ставил хорошую точку. Им особенно то и нравилось, что они тоже все это отлично знают, что он говорит.

Как-то я ехал с Чеховым в пролетке; извозчик не успел свернуть с рельсов, — пролетка столкнулась с трамваем, перевернулась; переполох, испуг, крики; поднялись мы невредимыми; я сказал:

«Вот так, в один миг, могли мы и умереть».

«Умереть, это бы ничего,— сказал Чехов,— а вот на могиле Гольцев говорил бы прощальную речь — это гораздо хуже».

Это не мешало нам относиться к Гольцеву с большим уважением.

Из писателей настоящим кумиром для них был Щедрин. Но и тут: не за громадный сатирический его талант, а за яркий либерализм. В ту пору выработался даже трафарет: с каждого сборища с речами и вином посылать Щедрину приветственную телеграмму (он жил в Петербурге).

Чисто художественные задачи ставились под подозрение:

«Ах, искусство для искусства? «Шопот, робкое дыханье, трели соловья»? Поздравляем вас».

Но и противоположная группа писателей ширилась. Надоели общие места, избитые слова, надоели штампованные мысли, куцая идейность. И противно было, что часто за этими ярлыками «светлая личность», «борец за свободу» прятались бездарность, хитрец...

Владевший молодыми умами, Михайловский своими критическими статьями держал на вожжах молодую художественную литературу. Не шутя говорили, что для успеха необходимо пострадать, быть сосланным хоть на несколько лет. Одно время имел огромный успех писатель, весь литературный талант которого заключался в его длинной, красивой бороде, но он написал небольшой рассказ и выступил с ним вернувшись прямо с политической ссылки. Стихотворная форма презиралась. Остались только «Сейте разумное, доброе» или «Вперед без страха и сомненья», что и цитировалось до приторности. Пушкин и Лермонтов покрылись на полках пылью.

А. П. Чехов

С фотографии 1883 г.

На одном из сборищ, в отдельной комнате ресторана появился Чехов. Кичеев, знакомя нас, шепнул мне: «Вот кто далеко пойдет».

Его можно было назвать скорее красивым. Хороший рост, приятно вьющиеся, заброшенные назад каштановые волосы, небольшая бородка и усы. Держался он скромно, но без излишней застенчивости; жест сдержанный. Низкий бас с густым металлом; дикция настоящая русская, с оттенком чисто великорусского наречия; интонации гибкие, даже переливающиеся в какой-то легкий распев, однако, без малейшей сентиментальности и уж, конечно, без тени искусственности.

Через час можно было определить еще две отметных черты.

Внутреннее равновесие, спокойствие независимости, — в помине не было этой улыбки, которая не сходит с лиц двух собеседников, встретившихся на какой-то обоюдно приятной теме. Знаете эту напряженную любезную улыбку, выражающую: «Ах, как мне приятно с вами беседовать», — или: «У нас с вами, конечно, одни и те же вкусы».

Его же улыбка, — это второе, — была совсем особенная. Она сразу, быстро появлялась и так же быстро исчезала. Широкая, открытая, всем лицом, искренняя, но всегда накоротке. Точно человек спохватывался, что, пожалуй, по этому поводу дольше улыбаться и не следует.

Это у Чехова было на всю жизнь. И было это фамильное. Такая же манера улыбаться была у его матери, у сестры и, в особенности, у брата Ивана.

Я, конечно, знал его рассказы. Под многими он уже подписывался полной фамилией, но под мелочами его еще держалась подпись «Чехонте».

Незадолго перед этим он поставил свою первую пьесу «Иванов» в частном театре Корша. Написал он «Иванова» в восемь дней, залпом. Предлагать на императорскую сцену он и не пытался. Отдал в частный театр Корша. Там в это время служил чудесный актер Давыдов.

Играли «Иванова» актеры, кажется, очень хорошо. По крайней мере, в семье Чехова часто и подолгу хвалили их. Но успех был неровный, а для частного театра это все равно что неуспех.

В московских театральных кругах тогда прислушивались к мнениям двух критиков — Флерова-Васильева и, отчасти, хлыщеватого Петра Кичеева — только однофамильца редактора «Будильника» Николая Кичеева. П. Кичеев грубо бранил пьесу и какими-то соображениями пытался доказать, что Чехов не может быть поэтом, потому что он врач. Флеров — критик, вообще заслуживающий благодарного воспоминания — тоже критиковал пьесу, но кончал приблизительно так: «И все-таки не могу отделаться от впечатления, что у молодого автора настоящий талант».

Что этот талант требует и особого, нового сценического, театрального подхода к его пьесе, — такой мысли не было не только у критиков, но и у самого автора, вообще не существовало еще на свете, не родилось еще.

Я познакомился с «Ивановым», когда пьеса была

уже напечатана. Тогда она мне показалась только черновиком для превосходной пьесы.

На нас произвел большое впечатление первый акт, один из лучших Чеховских «ноктюрнов». Кроме того захватила завидная смелость, легкость, с которой автор срывает маски, фарисейские ярлыки. Но смешные фигуры как будто были шаржированы, некоторые сцены слишком рискованны, архитектоника пьесы не стройная. Очевидно, я недооценил тогда силы поэтического творчества Чехова. Сам занятый разработкой сценической формы, сам еще находившийся во власти «искусства Малого театра», я и к Чехову предъявлял такие же требования.

И эта забота о знакомой мне сценической форме заслонила от меня вдохновенное соединение простой, живой, будничной правды с глубоким лиризмом.

До «Иванова» он написал две одноактных шутки: «Медведь» и «Предложение». Они имели большой успех, игрались везде и часто. Чехов много раз говорил:

«Пишите водевили, они же вам будут давать большой доход».

Прелесть этих шуток была не только в смешных положениях, но и в том, что это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей.

Но и эти шутки шли на частной сцене.

«Иванов» был напечатан в «толстом» журнале. Ежемесячные журналы, как правило, пьес не печатали, но для Чехова — вот видите — уже было сделано

исключение. Правда, гонорар он получил очень маленький, настолько маленький, что, помню, Чехов с трудом поверил мне, когда я ему сказал, что за свою пьесу в еженедельном журнале получил больше чем втрое.

Как раз в этом же сезоне в императорском Малом театре была поставлена моя новая комедия «Последняя воля». Пьеса очень нравилась актерам. Она была написана, как выражались тогда, в мягких тонах, никого не обижала, ничего не революционизировала, а главное, в ней были отличные роли: большие сцены с темпераментом и с эффектными «уходами».

Тогда актеров еще вызывали среди действия. Они выходили, кланялись, другие актеры должны были выждать, пока товарищ откланяется, потом продолжать действие.

Эти уходы надо было уметь писать. Помню, у меня в третьем акте был точно турнир эффектных выходов. Вот Музиля вызвали раз, а Федотову два, а Никулину уже три раза. Да как! Всем театром. Федотовой это не может быть обидно, потому что у нее еще впереди целая сцена с эффектным концом «под занавес».

До постановки даже завязалась забавная борьба из-за одной роли. Это хочется рассказать, потому что типично для тогдашнего театра. Через десять лет нечто в этом роде повторится при постановке «Дяди Вани» в Художественном театре, и какая разница будет в разрешении «конфликта».

«Последнюю волю» взял для своего бенефиса Музиль. Для автора это было лестно, потому что Му-

Н. П. Музиль

С фотографии 1880-х гг.

зиль, пользуясь дружбой с Островским, давал всегда его новую пьесу. Так к этому московская публика и привыкла: видеть премьеру знаменитого драматурга в бенефис Музиля. И вот это был первый его бенефис после смерти Островского.

Как вдруг заявила желание взять «Последнюю волю» для своего бенефиса первая тогда актриса театра Федотова. Музиль должен был уступить.

В пьесе была «выигрышная» роль жены управляющего; роль была назначена Никулиной. Но Федотова, взяв пьесу в бенефис, запротестовала и заявила о том, чтобы роль была передана Садовской, актрисе не менее чудесной, чем Никулина. Последняя подняла бунт. Режиссер и управляющий театром были бессильны бороться с желанием Федотовой. Автор беспомощно пожимал плечами: и Садовскую и Никулину он ценил одинаково высоко. Никулина сначала шумела, потом плакала, а потом понеслась с курьерским поездом в Петербург жаловаться директору императорских театров, а не поможет, — самому министру.

Вернулась она с каким-то письмом к управляющему театрами. Но тут уже и Садовская ни за что не хотела возвращать роль. Тогда Федотова, запутавшись, отказалась ставить пьесу в свой бенефис. Не на шутку заволновался автор. Но Музиль возобновил свою просьбу и взял пьесу. Что же касается роли жены управляющего (сам Музиль играл управляющего), то он сказал автору:

«Вы уж позвольте мне самому решить этот вопрос. И Никулина и Садовская — обе мои *кумы*, как-нибудь столкуюсь с ними».

Несколько дней он вел отчаянные переговоры с обеими крестными матерями своих детей. Победила более темпераментная Никулина.

Славу Московского Малого театра могла оспаривать только парижская «Французская комедия». Пьесу играли самые лучшие актеры — Федотова, Ермолова, Никулина, Ленский, Южин, Рыбаков, Музиль, — все знаменитые имена, и пьеса делала полные сборы. А в Петербурге пьеса шла в бенефис первой артистки Савиной, в присутствии царя и его семьи. После 3-го действия царь... как бы это выразиться?.. захотел посмотреть на автора. Побежали за автором. Пока я шел, директор театров шептал сзади меня: «Не заговаривайте с ним первый, не заговаривайте первый». Александр Третий стоял на сцене, около Савиной, окруженный свитой, высокий, плотный, с окладистой бородой и большой лысиной.

Я знал одного исправника с такой же лысиной, которою исправник очень гордился, так как ему часто говорили, что она похожа на царскую.

Был один цензор, который при описании цветников вымарывал цветок «царская бородка».

## 3

Первое время нашего знакомства мы встречались не часто, даже не могли бы назвать себя «приятелями». Впрочем, я не знаю, был ли Антон Павлович вообще с кем-нибудь очень дружен. Мог ли быть?

У него была большая семья: отец, мать, четыре бра-

та и сестра. По моим впечатлениям отношение к ним у него было разное, одних он любил больше, других меньше. На одной стороне была мать, два брата и сестра, на другой — отец и другие два брата. Брат Николай, молодой художник, умер от чахотки как раз в годы нашего первого знакомства. Его другого брата, Ивана, о котором я уже упоминал, я постоянно встречал у Антона Павловича и в деревне, и в Крыму. Он — это я почувствовал особенно ярко после смерти Антона Павловича — необыкновенно напоминал его голосом, интонациями и одним жестом: как-то кулаком по воздуху делать акценты на словах.

Я не знаю точно, какое отношение было у А. П. к отцу, но вот что раз он сказал мне.

Это было гораздо позднее, когда мы уже были близки. Мы оба были зимой на Французской Ривьере и однажды шли вдвоем с интимного обеда от известного в то время профессора Максима Ковалевского,—у него была своя вилла в Больё. Мы шли «зимней весной» в летних пальто, среди тропической зелени и говорили о молодости, юности, детстве, и вот что я услыхал:

«Знаешь, я *никогда* не мог простить отцу, что он меня в детстве сек».

А к матери у него было самое нежное отношение. Его заботливость доходила до того, что, куда бы он ни уезжал, он писал ей каждый день хоть две строчки. Это не мешало ему подшучивать над ее религиозностью. Он вдруг спросит:

«Мамаша, а что, монахи кальсоны носят?»

«Ну, опять! Антоша вечно такое скажет!.. Она говорила мягким, приятным, низким голосом, очень тихо.

И вся она была тихая, мягкая, необыкновенно приятная.

Сестра, Марья Павловна, была единственная, это уже одно ставило ее в привилегированное положение в семье. Но ее глубочайшая преданность именно Антону Павловичу бросалась в глаза с первой же встречи. И чем дальше, тем сильнее. В конце концов она вела весь дом и всю жизнь свою посвятила ему и матери. А после смерти Антона Павловича она была занята только заботой о сохранении памяти о нем, берегла дом со всей обстановкой и реликвиями, издавала его письма и т. д.

И Антон Павлович относился к сестре с необычайной преданностью. Впоследствии, судя по опубликованным письмам, это даже возбуждало временами ревность его жены, О. Л. Книппер.

Антон Павлович очень рано стал «кормильцем» всей семьи и, так сказать, главой ее. Я не помню, когда умер отец. Я встречал его редко. Осталась в памяти у меня невысокая суховатая фигура с седой бородой и с какими-то лишними словами.

Первые годы А. П. постоянно нуждался в деньгах, как и все русские писатели, за самыми ничтожными исключениями. Письма А. П-ча, опять таки как и письма большинства писателей, были в то время полны просьб о высылке денег. Вопрос о гонорарах, кто сколько получает, как платят издатели, занимал много места в наших беседах.

М. П. Чехова, сестра А. П. Чехова

С фотографии 1890-х гг.

Е. Я. Чехова, мать А. П. Чехова

С фотографии 1890-х гг.

Кстати сказать, в денежных расчетах Антон Павлович был до щепетильности аккуратен. Терпеть не мог должать кому-нибудь, был очень расчетлив, не скуп, но никогда не расточителен; относился к деньгам как к большой необходимости, а с богатыми людьми вел себя так: богатство это их личное дело, его нисколько не интересует и не может ни в малейшей степени изменять его отношение к ним.

Когда бывал в Монте-Карло, играл, но очень мало и сдержанно, ни разу не зарывался; большею частью был в небольшом выигрыше. В московских клубах никогда не играл.

Очень заботился о том, чтобы после его смерти мать и сестра были обеспечены.

Когда он задумал покупать имение, — я его спросил, какая ему охота возиться с этим — он сказал:

«Не надо же будет думать ни о квартирной плате, ни о дровах».

## 4

Кто-то, стараясь написать о Чехове что-то самое лестное, назвал его «борцом за свободу». Чехов, конечно, оценивал свободу как первейшую необходимость человеческого существования, но если бы он прочел, что его называют «борцом», он очень заволновался бы.

«Позво-ольте, какой же я борец?» И заходил бы по комнате крупными шагами, заложив руки в карманы брюк. «Я же не подам ему руки за такую чепу-

ху», — прибавил бы он по адресу автора, поправляя в волнении пенсне на шнурке.

Это так я рисую себе его в последние годы, но и в молодые, когда он еще не носил пенсне, эпитет борца подходил бы к нему очень мало.

Через восемь-девять лет после «Иванова» Треплев в «Чайке» будет говорить:

«Нужны новые формы, новые формы нужны, и если их нет, то ничего не нужно».

И не раз мечта о каком-то новом театре встретится у Чехова, но никогда нигде он не выступал за новые формы как «борец», ни на каких диспутах, ни в шумных беседах, ни в каких-нибудь специальных статьях.

Мало того, даже через год существования Художественного театра, после того, как «Чайка» была реабилитирована, после того, как новые формы уже *реально засверкали,* Чехов отдавал свою другую пьесу, «Дядю Ваню», в императорский театр. Он не хотел нарушать личные отношения, не хотел подчеркивать, что предпочитает новую молодую труппу знаменитой труппе Малого театра. Какой же это борец!

Трудно сказать, как глубоко сидело в нем желание писать для театра. Во всяком случае, он много лет делал вид, что это для него — занятие второстепенное. Было ли это вполне искренно или он заставлял себя так думать, не знаю. Думаю, что и никто не мог знать.

Он хотел, чтоб не забывали, что он прежде всего врач, потом писатель, а потом уж драматург. Последнее — между прочим, по пути. Как очень умный чело-

век он видел ясно, что для того, чтобы пьеса попала на императорскую сцену, надо было или писать как-то по-особенному, или делать что-то в смысле связей, знакомства. Один беллетрист сказал: «Для того, чтобы пьесу написать, нужен талант, а чтобы ее поставить, нужен гений». И Чехова не тянуло преодолевать какие-то скучные, а может быть и унизительные трения, и он предпочитал смотреть на театр как на побочный заработок.

## 5

Между Чеховскими персонажами и теми образами, которые приносились драматургами старым актерам, была пропасть. Нет и в помине того сценического *лака,* каким мы, драматурги, считали необходимым покрывать наших героев и, в особенности, наших героинь. Простые люди, говорящие о самых простых вещах, простым языком, окруженные будничной обстановкой.

Никто из них не говорит ни патетических, ни слезливых монологов, никто не говорит о вечных идеалах, никого автор не наряжает в героические тоги, наоборот — обнажает, подчеркивает их дурную истеричность, мелкий эгоизм, — и, тем не менее, сердце расширяется от сочувствия, — сочувствия даже не им, не этим людям, а *через них* неясной мечте о неясной лучшей жизни.

И при необычайной простоте, все вместе поразительно музыкально: и эта запущенная усадьба, и лунная ночь, и копны сена, и крик совы, и сдавленное

спокойствие Сарры, и тоска Иванова, и плачущая виолончель графа.

Все это не надумано. Самое замечательное, что Чехов сам не разбирался в том богатстве красок и звуков, какое изливал в своих картинах. Он просто хотел написать пьесу, самую обыкновенную пьесу.

Те, кто писали, что он искал новую форму, ставил перед собой задачи быть новатором, — делали грубейшую ошибку.

Он так же, как и всякий драматург, думал о хороших ролях для актеров. Ни о какой революции театра он и не помышлял. Не думал даже быть оригинальнее других. Самым искренним образом хотел приблизиться к тем требованиям, какие предъявлялись драматургу современным театром.

Но он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать их оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставень, лампы, печки, самовара, фортепьяно, гармоники, табаку, сестры, зятя, тещи, соседа, от песни, выпивки, от *быта,*

от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой.

Смотрел он на людей своими собственными глазами, а не глазами Толстого, Достоевского, Тургенева, Островского.

А тем более не глазами Гольцева, Михайловского, не глазами публицистики и журнальных статей.

Земский врач. Помилуйте, да достаточно было просто произнести эти слова, чтобы русский интеллигент,

студент, курсистка сделали почтительное лицо. Раз на сцену выводится земский врач, симпатии публики обеспечены, это «светлая личность», это «общественные идеалы», это патент на «положительное» лицо в пьесе. У меня только что, в этой самой «Последней воле», один из главных персонажей — земский доктор, — и уж, конечно, хороший человек.

Или: честный человек, который смело всем говорит правду и произносит тирады о честности, о долге на каждом шагу, — это же прямо героическое лицо драмы.

И вдруг этот герой, земский врач Львов в «Иванове», оставшись один, говорит:

«Чорт знает что! Мало того, что *денег за визиты не платят*...» и т. д.

Вот: один штрих, всего одна фраза, а маска сорвана. И чем дальше, тем яснее для вас, что это тип узкого, мелкого, черствого, эгоистического фразера. Он честный, ужасно честный, за версту видно, какой он честный, по выражению графа, «распирает» от честности, но когда он рыцарски кричит:

«Господин Иванов! Объявляю во всеуслышание, что вы подлец», —

то в зале уже не находится ни одного зрителя, который был бы на его стороне. И всякий думает: «бог с ней, с его честностью».

Ну как же было актеру загореться этой ролью? Как мог играть эту роль в театре Корша «драматический любовник» Солонин, когда все его актерское существо приурочено к тому, чтобы, когда он называет кого-то на сцене подлецом, вся зала ему аплодировала?

Как это можно, чтобы главное лицо пьесы, сам Иванов, крикнул на страдающую чахоточную жену:

«Жидовка!»

И сейчас же:

«Так знай, что ты скоро умрешь. Мне доктор сказал».

Или роль Сарры. Идет драматическая сцена, а она говорит: «Давайте на сене кувыркаться».

Для Чехова нужны были другие актеры, другое актерское искусство. И еще что-то другое.

Ведь среди тогдашних актеров было очень много и с большим талантом, и с тонким вкусом, и литературно чутких. Тот же прекрасный актер Давыдов, игравший в Москве самого Иванова, вернувшись обратно на петербургскую императорскую сцену, добился, чтобы там поставили «Иванова».

И «Иванов» имел даже большой успех. Но этот успех не оставил в театре никакого следа. Потому что это все-таки было не «чеховское», это был не тот мир, который был создан его, Чехова, воображением. Не было ничего нового. Были те же самые люди, каких публика видела уже много-много раз, т. е. все те же прекрасные индивидуальности: Савина, Варламов, Далматов, Стрепетова и т. д. в своем приподнятом театральном настроении. Новый парик, новый фасон платья не меняли *человека*. Кроме того были те же зеленые холсты, изображающие деревья, — сад, какой публика видела вчера в совсем другой пьесе и увидит завтра в третьей; тот же разлитый зеленоватый электрический свет, который публика давно привыкла принимать за лунный, хотя он ни-

когда не был похож на лунный. Были тех же громадных размеров павильоны, которые должны были изображать вчера купеческие хоромы, а сегодня небольшие, уютные комнаты усадьбы. Был успех любимых актеров, — так приятно увидать их еще раз в другом платье и в другом гриме; и успех автора, которого публика уже начала любить за его рассказы и повести.

Но не было самого важного, без чего все остальное имеет очень невысокую, быстро преходящую ценность, — не было того нового отражения окружающей жизни, какое принес новый поэт, не было Чехова.

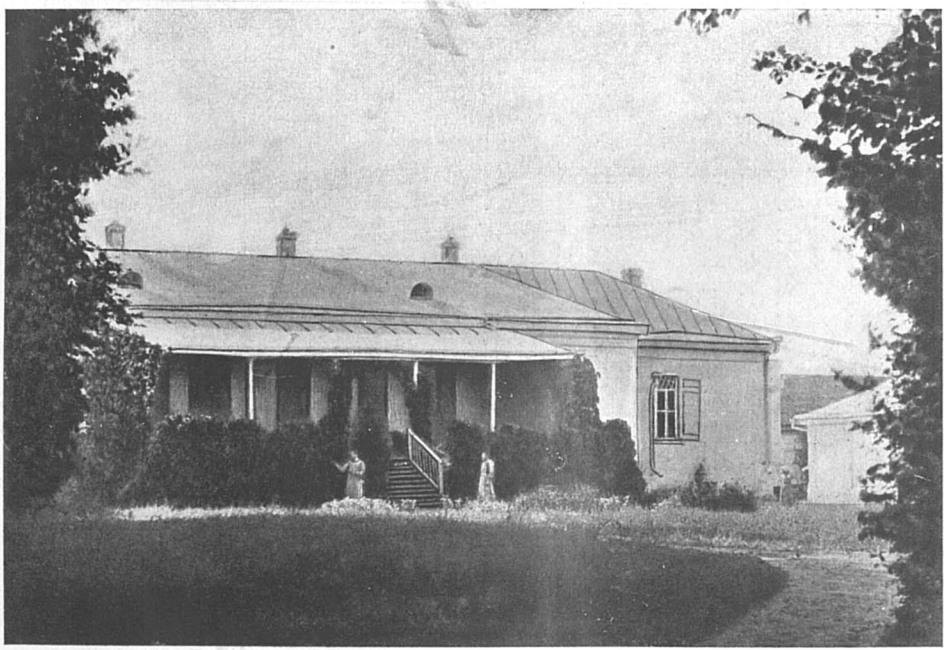
## ГЛАВА ВТОРАЯ

### 1

Зиму мы жили в Москве или в Петербурге, а летом искали возможностей проводить в деревне, в поездках. Надо было окунуться в жизнь усадьбы и жизнь сельской, так называемой, интеллигенции, чтоб оценить в полную меру Чехова-поэта и Чехова-бытописателя.

Я женился на дочери известного русского педагога барона Корфа. Его имение после смерти, по требованию вдовы и дочерей, было продано крестьянам за полцены; оставалась непроданной только усадьба и 25 десятин земли. Там я с женой проводили летние месяцы. Вдова и сестра моей жены не хотели возвращаться в дом, где умер Корф.

Брошенные усадьбы разрушаются очень быстро. Когда я в первый раз приехал, с отъезда владельцев прошло всего четыре года, но уже была полная запущенность.



Усадьба Корф

С фотографии

Вл. И. Немирович-Данченко

С фотографии 1890-х гг.

Имение было на юге, в степной губернии, по берегу извилистой речки, с огромным парком. Дом был длинный, старый. Первые годы, пока мы не ремонтировали его, мы могли жить только на одной половине; на другой, где были большой зал и гостиные, были сложены зимние рамы, свалены кучами всевозможные семена, аккуратно разложены только что собранные яблоки, груши, помидоры, перец. Под лестницей террасы с подгнившими ступенями жили ужи. На террасу забирались жабы, и когда я вечером писал и от моей лампы падал свет на белую стену, то на это световое пятно бросались черные жучки, а жабы прыгали на стену и ловили их.

Речку где-нибудь в полуверсте можно было перепрыгнуть, или она так зарастала высоким камышом и красавицей осокой, что ее уже совсем не было видно, а вдоль парка и усадьбы и далеко до мельницы она разливалась громадным плесом, казалась широкой рекой и в глубине ее водились большие судаки и пудовые сомы.

Парк был запущенный. В нем жили и зайцы, и лисицы, и даже дикие тушканчики — маленькие прыгающие зверки с длинными хвостами, ежи, кроты, подземный путь которых можно было наблюдать по горкам земли, выраставшим на ваших глазах. Птиц было огромное количество, самых разнообразных пород—от воронов с их клёкотом, похожим на мягкий звон колокольчика, желто-черных иволг, кукушек, сорóк, удодов до соловьев.

Все они наперебой щеголяли весной пленительны-

ми трелями, свистом, щелканием, так что заглушали голоса людей.

А вечером гудела птица, кажется выпь, — по-местному бугай. Она погружала клюв в воду и кричала, как будто стонал утопленник. Если же поздно вечером пойти в глубь парка, то слышно было, как там с дерева на дерево перелетали совы и как они дико свистели.

Кругом усадьбы была степь. Природных лесов не было, кое-где только насаждались лесничества. Степь ночью непрерывно звенела песней степных сверчков, полевых цикад. Большая луна, тишь и цикады.

Наша речка называлась Мокрые Ялы, в отличие от другой, которая называлась Сухие Ялы и которая летом совершенно высыхала. Вдоль этих речек прежде сплошь тянулись помещичьи усадьбы, но все они обратились в еще не убранные развалины, или перешли в руки нажившихся управляющих, или совсем исчезли. Теперь кругом было крестьянское царство. Между селами — по двадцать-тридцать верст расстояния и бесконечная степь. Степь широкая, прекрасная, знойная, тяжело давящая, спокойная. Или жирно покрытая ячменем, пшеницей и рожью, или выжженная, бестравная, с красивыми лиловыми шишками будяков, с понуро застывшими стадами овец.

До ближайшей железнодорожной станции считалось пятьдесят верст, до почты тоже пятьдесят, до города сто двадцать. Соседи — сельский учитель или учительница, священник, земский начальник, доктор, судебный следователь, становой, арендатор, лавочник. Заезжали земские деятели, инспектор народных училищ.

Е. Н. Немирович-Данченко, жена автора

С фотографии 1890-х гг.

Вся уездная интеллигенция в большинстве была воспитана на либеральных идеях: портрет Корфа висел во всех школах двух громадных уездов, где он работал. Но из этих идей давно уже вылепили маску, без которой словно нельзя было выходить на-люди, как без галстука, а по существу все давно было забыто.

Учитель копит деньги от продажи продуктов, изготовленных «для практики» учениками; учительница — забитое существо, давно утратившее любовь к детям; доктор занят арендой земли и лечит с ненавистью к своему делу, — когда к нему приходит больная старуха, он говорит:

«Ну, что тебе лечиться? Тебе помирать пора».

Принимать всю эту компанию мы с женой не любили, и все наше общество составляли старый немец-управляющий и гимназист, его приемыш.

Глушь самая настоящая. Степь, насыщенная эпической поэзией, но уныние и скука невероятные. Когда мы куда-нибудь уезжали, то радовались первому телеграфному столбу, как светлому празднику.

Ездили мы гостить к молодому ученому, получившему по наследству большое имение около большого села. Тоже как будто пятьдесят верст. Он был очень хороший человек, но, получив наследство, обленился, ничего не делал, любил принимать гостей, очень много пил и любил, чтобы все у него много пили, — пили бы, пели, до крику спорили на высокие темы и опять пили бы. У него всегда бывала уездная и губернская интеллигенция, у него останавливался и губернатор, когда ездил на ревизию. Здесь встречались сплошь чеховские уездные типы...

## 2

Я заряжался страстным желанием воспроизводить мои наблюдения, переживания, недоумения, рисовать все эти фигуры такими, какими они были и какими я их воспринимал. Еще пока я писал рассказы или повести, мне что-то удавалось, но как только начинал думать о театре, да еще о лучшем из них — о Малом театре, как вся новизна наблюдений, острота их, все куда-то улетучивалось. Какими сценическими средствами можно было бы добиться, чтобы зимой московские или петербургские зрители получили через рампу, через кулисы вот это мое *возбуждение* от темных впадин вечернего парка или от зноя, мерцающего над курганом-могилой? А что смогут найти для себя Ленский, Южин, Садовский, Ермолова, Федотова во всех этих тоскующих или криводушных характерах глухой русской провинции? Где же тут материал для их кипучих темпераментов,

великолепной изощренной дикции,

театральной пластики,

театрального пафоса?

Возвращаюсь к театру. Почему Чехов не попадал на казенную сцену? На знаменитую сцену Московского Малого театра?

Это был «золотой век» Малого театра, расцвет его актерских сил. Труппа была очень богата крупными индивидуальностями.

Москва гордилась Малым театром, как гордилась своим университетом, Третьяковской галереей и ре-

сторанами «Эрмитаж», «Яр», трактиром Тестова, калачами и поросенком.

Сам Островский уж умер, современный же репертуар был в руках пяти-шести сценических мастеров, отлично изучивших искусство Малого театра и умевших писать хорошие роли для тех или других любимых актеров. Труппу возглавляли Федотова и Ермолова, позднее — Ермолова и Федотова. Пьеса писалась непременно для той или другой. Если играют обе вместе, то обеспечено огромное количество полных сборов. Если в пьесе не занята ни та ни другая, то, в лучшем случае, ее ожидает очень скромный успех, а большей частью — провал.

Сценические мастера, которых критики называли «присяжными» драматургами, занимали свои места очень прочно. Им достаточно было предупредить главного режиссера Черневского, когда будет написана новая пьеса и для кого готовятся роли, и тот уже заранее определял ей место в сезоне.

Во главе администрации были люди не литературные, чиновники. Управляющий, до назначения его начальником, не имел к театрам ни малейшего отношения, был гвардейским офицером и место получил через жену. Роль режиссера была очень скромная. В ней не было ни творческого, ни педагогического содержания. Актеры слушали его замечания только из приличия.

Если ко всему этому прибавить, что актеры пользовались у публики огромной любовью и гораздо большим доверием, чем даже авторы, то легко понять, что это была эпоха истинного царства актеров.

Отсюда все хорошие стороны этого времени и все плохие. Конечно, пьеса должна быть сценична, конечно, в ней должен быть материал для актерского творчества, но понятия о сценичности и о том, что такое хорошая роль, были художественно несвободны, становились трафаретными.

Здесь, в этом уютном, благородном театре выработалось свое искусство и своя публика; друг другом были довольны; артистические индивидуальности были яркие, обаятельные, публика их очень высоко ценила, баловала авациями, подношениями; а ко всему постороннему и слишком новому относилась с предубеждением.

Словом, старая как время песня об академическом консерватизме.

В литературе это создало такое положение: «драматург» и «писатель» были совсем не одно и то же; какие-то дальние родственники. Драматург мог быть желаннейшим в Малом театре, а среди настоящих писателей чувствовал себя несколько конфузно. И пьесы его, делавшие полные сборы, нисколько не интересовали редакции журналов. И наоборот, автор повестей, которые читались нарасхват, был в театре только гость. Мало знакомый вам Крылов был в театре в высшей степени свой человек, а Тургенев только почетный гость. Потому что Крылов «знал сцену», а Тургенев сцены не знал. Это «знание сцены» было пугалом для писателей.

Вступить в решительный бой с этим устаревшим понятием еще не пришло время.

Как это ни странно, но и постановки Шиллера и

Гюго с блестящими актерами не удовлетворяли потребности в литературном театре. Это было пышно, сценично, захватывало толпу яркой театральностью, но так как в этой сценичности и театральности и в этом пафосе было мало *простого человеческого,* то трудно верилось и в этих героев, и в их страсти.

Островский смотрел гремевшую тогда постановку «Марии Стюарт» Шиллера. Он, на вершине своей славы, незадолго до смерти, был привлечен к управлению Малым театром и пересматривал весь репертуар. По окончании спектакля окружающие ждали его суда. Он покачал своей «мудрой» головой, потрогал по привычке левой ладонью бороду и с обычными придыханиями, точно заикаясь, медленно сказал:

«Как это все... портит русских актеров».

Этот убийственный приговор разнесся по всему театру. Но ему не поверили. Не поверили даже более молодые, потому что и они уже из школы приходили сюда *рабами трафаретов.* Знаменитое русское искусство, провозглашенное Гоголем и Щепкиным, все более обрастало штампами, условностями, сентиментализмом и становилось неподвижным, как броненосец, облепленный ракушками от долгого стояния в бухте.

Написал я это и задумался. Сколько лет прошло с тех пор, сколько стран я изъездил и сколько театров пересмотрел,— и до чего живуче это старое, насквозь фальшивое театральное искусство.

Уж на что самый искренний, самый простой актер американский. Он наиболее родственен лучшему типу русского актера. Но до чего и он до сих пор нахо-

дится во власти штампов, во власти искусства, каким оно было сто пятьдесят лет назад!

3

Исключительное счастье человека — быть при своем постоянном любимом деле. Московская жизнь—о провинции и говорить нечего — была наполнена людьми, которые своего дела не любили, смотрели на него только как на заработок. Врач лечил, принимал, делал визиты прежде всего из-за денег; член суда, адвокат по гражданским делам, чиновник любого казенного учреждения, банковский, железнодорожный, конторский — отслуживали свои часы без увлечения, без радости; учитель гимназии, преподавая из года в год одно и то же, остывал к своей науке, а работать для нее еще дома — не у многих хватало энергии и инициативы.

Исключение составляли университет с его профессорами и студентами, театр, музыкальные и художественные учреждения, редакции, — очень тонкая наслойка на огромной инертной обывательщине.

В этом смысле актеры — самый счастливый народ: с делом, которому они отдают всю свою любовь, они связаны и всеми своими интересами. Дело заставляет их работать, компания подогревает их энергию, и актер волей-неволей творит, как только может лучше.

Писатель, художник, композитор, наоборот, очень одинок; весь заряд энергии находится только в нем самом. И самая любовь его к своему делу подвергается испытанию.

Очень умно говорил Чехов о писателе нашей же генерации Гнедиче:

«Это же настоящий писатель. Он *не* может не писать. В какие условия его ни поставь, он будет писать,—повесть, рассказ, комедию, собрание анекдотов. Он женился на богатой, у него нет нужды в заработке, а он пишет еще больше. Когда нет темы сочинять, он переводит».

У Антона Павловича не было постоянного писательского дела, он не принадлежал ни к одной редакции, ни к театру. Он был врач, и дорожил этим. Решительно не могу вспомнить, сколько времени и внимания он отдавал своей врачебной профессии, пока жил в Москве, но помню, как это обстояло в имении Мелихово, куда он переехал со всей своей семьей: он очень охотно лечил там крестьян. По регистрации его приемов в виде отдельных листиков, накалываемых на гвоздь, я видел номер восемьсот с чем-то, это было за один год. По всякого рода болезням. Он говорил, что очень большой процент женских болезней.

Однако как ни дорожил он своим дипломом врача, его писательская работа решительно вытесняла лечебную. О последней никто даже не вспоминал. Иногда это его обижало.

«Позво-ольте, я же врач».

Но и писательской работе он не отдавал всего своего времени. Он не писал так много и упорно, как, например, Толстой или как, живя на Капри, Горький. Читал много, но не запойно и почти только беллетристику.

Совсем между прочим. Как-то он сказал мне, что не читал «Преступление и наказание» Достоевского.

«Берегу это удовольствие к сорока годам».

Я спросил, когда ему уже было за сорок.

«Да, прочел, но большого впечатления не получил».

Очень высоко ценил Мопассана. Пожалуй, выше всех французов.

Во всяком случае, у него было много свободного времени, которое он проводил как-то впустую, скучал.

Длинных объяснений, долгих споров не любил. Это была какая-то особенная черта. Слушал внимательно, часто из любезности, но часто и с интересом. Сам же молчал, молчал до тех пор, пока не находил определения своей мысли, короткого, меткого и исчерпывающего. Скажет, улыбнется своей широкой летучей улыбкой и опять замолчит.

В общении был любезен, без малейшей слащавости, прост, я сказал бы: внутренно изящен. Но и с холодком. Например, встречаясь и пожимая вам руку, произносил «как поживаете» мимоходом, не дожидаясь ответа.

Выпить в молодости любил; чем становился старше, тем меньше. Говорил, что пить водку аккуратно за обедом, за ужином не следует, а изредка выпить, хотя бы и много, не плохо. Но я никогда, ни на одном банкете или товарищеском вечере не видел его «распоясавшимся». Просто не могу себе представить его напившимся.

Успех у женщин, кажется, имел большой. Говорю «кажется», потому что болтать на эту тему не лю-

били ни он, ни я. Сужу по долетевшим слухам. Один раз только он почему-то проявил странную и неожиданную откровенность. Может быть, потому что случай был уж очень исключительный. Мы много времени не виделись, столкнулись на выставке картин и условились встретиться завтра днем, почему-то на бульваре. И чуть не с первых слов он рассказал мне как курьез: он ухаживал за замужней женщиной, и вдруг, в последнюю минуту успеха обнаружилось, что он покушается на невинность. Он выразился так:

«И вдруг — замóк».

Открыл ли он его, я не допрашивал, но о ком шла речь, догадывался, и он знал, что я догадываюсь.

Русская интеллигентная женщина ничем в мужчине не могла увлечься так беззаветно, как талантом. Думаю, что он умел быть пленительным. Крепкой, длительной связи до женитьбы у него не было. Незадолго перед женитьбой он говорил, что больше одного года никакая связь у него не длилась.

После «Иванова» прошло два года. Чехов написал новую пьесу «Леший». Отдал он ее уже не Коршу, а новой драматической труппе Абрамовой (намечался большой серьезный театр). Одним из главных актеров был там Соловцов, которому Чехов посвятил свою шутку «Медведь».

Я плохо помню прием у публики, но успех если и был, то очень сдержанный. И в сценической форме у автора мне казалось что-то не все благополучно. Помню великолепное впечатление от большой сцены между двумя женщинами во втором действии,— эта сцена потом в значительной части вошла в «Дядю

Ваню»; помню монолог самого Лесничего (Лешего). Но больше всего помню мое собственное ощущение несоответствия между лирическим замыслом и сценической передачей. Играли очень хорошие актеры, но за их речью, приемами, темпераментами никак нельзя было разглядеть сколько-нибудь знакомые мне жизненные фигуры. Поставлена пьеса была старательно, но эти декорации, кулисы, холщевые стены, болтающиеся двери, закулисный гром ни на минуту не напоминали мне знакомую природу. Все было от *знакомой сцены,* а хотелось, чтобы было от *знакомой жизни.*

Я знавал очень многих людей, умных, любящих литературу и музыку, которые не любили ходить в театр, потому что все там находили фальшивым и часто посмеивались над самыми «священными» сценическими вещами. Мы с нашей интеллигентской точки зрения называли этих людей закоснелыми или житейски грубыми, но это было несправедливо: что же делать, если театральная иллюзия оставляла их *трезвыми.* Виноваты не они, а театр.

А можно ли добиться, чтобы художественное возбуждение шло не от знакомой сцены, а от знакомой жизни?

Что этому мешает или чего недостает? В обстановке сцены, в организации спектакля, в актерском искусстве.

Вопрос этот только-только нарождался...

Г. Н. Федотова в «Новом деле»
Вл. И. Немировича-Данченко

С фотографии

4

Я написал комедию «Новое дело». В моей театральной работе это был важный этап.

У меня были свои сценические задачи. Прежде всего пьеса строилась не на женских, а на мужских ролях. Значит, ни для Ермоловой или Федотовой в Москве, ни для Савиной в Петербурге не будет соблазнительной роли. Не было в пьесе и героя, главные роли были для характерных актеров. Еще рискованнее было то, что любовная интрига занимала совершенно второстепенное место, ее почти вовсе не было. Наконец, не было ни одного внешнего эффекта, ни выстрела, ни обморока, ни истерики, ни пощечины, никакого трюка, или, как называли тогда, deus ex machina— неожиданной развязки.

На земле крестьян обнаружились залежи каменного угля. Соседний помещик арендует ее под эксплоатацию, ищет капитала и не находит. Ему не верят, потому что он вечно носится то с одним, то с другим «новым делом». Даже его дочь, которая замужем за богатым московским купцом, мешает ему получить деньги.

Вот и всё. Я хотел найти интерес в самой сценической форме и хотел простыми средствами схватить тайну *комедии*.

Первые шаги не очень подбодряли. Пьесу для постановки в Москве в Малом театре приняли, но без особенных комплиментов, холодновато. Актеры репетировали внимательно, но подъема на репетициях не чувствовалось. Мизансцена и все режиссерские ука-

зания шли от меня самого, режиссер Черневский только присутствовал и без возражений исполнял мои просьбы. А относился к постановке он вот как.

На одной из последних репетиций, во время перерыва, в так называемой «курилке» — комнате за кулисами, где собирались актеры, курили, играли в домино-лото — Черневский делал какие-то гадания по косточкам лото и говорит:

«Ну, вот посмотрим: выйдет — будет успех, не выйдет — не будет успеха».

Через несколько минут:

«Ну, конечно, не вышло».

А я стою тут же. И большинство актеров, участвующих в пьесе, находятся тут же.

Черневский откидывается к спинке дивана, щурится и продолжает тоном безнадежности:

«Да и понятно. Уголь, уголь, шахты, деньги...»

В сущности, полюбили пьесу и волновались вместе со мной только двое — Ленский, игравший главную роль, и Федотова, которая согласилась играть и которая вообще отличалась огромной чуткостью.

Автор, как и актер, никогда не бывает уверен в своем успехе накануне представления. Эти волнения за завтрашний день, эта неуверенность, может быть, есть самое святое, что заключается в переживаниях актера, художника, писателя,—в особенности актера и драматурга, потому что они завтра станут перед результатом лицом к лицу.

Это не страх за самолюбие, это глубже и трогательнее. А вдруг окажется, что я заблуждался? Вдруг завтра все эти сценические мечты будут осмеяны?

Один шаг к признанию, — и поверишь во все: и в свою правду, и в свои силы,— ты богач в лучшем понимании духовного богатства. А что-то случится, как-то «не повезет» или ярко, при полном блеске огней, обнаружится твое бессилие,— будешь презирать самого себя.

Когда мы со Станиславским будем создавать Художественный театр, бережное отношение к актерским переживаниям ляжет в основу наших взаимоотношений с труппой. Казенная атмосфера, равнодушие окружающих будут изгоняться нами самым беспощадным образом, как злейший враг искусства.

Я до сих пор помню, как в день премьеры в буквальном смысле не находил себе места. Бродил по улицам и терзал себя малодушием.

«А вдруг Черневский прав? А вдруг прав Садовский, репетируя даже лучшую роль с ленивым равнодушием? С таким равнодушием, что я официально обращался к режиссеру попросить Садовского выучить роль. И зачем я так писал? Зачем я надавал себе таких трудных задач?»

И думал, как я мог бы написать пьесу на тему более благодарную, как мог бы прибегнуть к знакомым эффектам; они, во всяком случае, гарантировали бы от провала.

Уехать куда-нибудь. Не идти сегодня в театр.

Каким раем представлялась мне жизнь людей, далеких от искусства. Сидеть в уютной обстановке с приятелями, играть в винт, беззаботно шутить,— какое счастье!

Но счастье оказалось то, о каком я мечтал, когда

писал «Новое дело»: успех был очень большой и единодушный.

Я мог считать себя победителем. Однако уверенности в полной победе еще не было: что скажут рецензии, они тогда имели влияние. Первые театральные заметки были отличные; но в лучшей газете, «Русские ведомости», появилась статья, в которой критик, как говорилось тогда, не оставил от пьесы камня на камне. И идеи-то в ней нет, и характеры-то не выдержаны и все сплошная пошлость.

Пикантное еще было здесь то, что я же сам недавно отрекомендовал редакции этого критика. Бывший многолетний рецензент умер; редакция просила писать о театре меня; мне по моим связям с Малым театром это было неудобно, но меня уговорили, и я писал о театре, пока не набрел на вот этого молодого критика, подающего большие надежды.

Вот он и поспешил оправдать их.

Статья произвела на меня большое впечатление. Я опять заколебался и с нетерпением ждал понедельника, когда появлялись фельетоны «короля критиков» Флерова-Васильева.

Успех у публики, такой дружный, был неожиданностью и за кулисами, поэтому там тоже с острым интересом ждали Флерова.

Этот критик отличался редкой независимостью и устойчивостью. Бывало так: пьеса провалится, публика ошикает, газеты разнесут, а Флеров в свой понедельник выпускает восторженную статью; и не то что берет пьесу под защиту, а просто делится своими впечатлениями, совершенно игнорируя ее неуспех. А

спустя некоторое время пьеса вдруг завоевывает внимание, играется во всех театрах и потом держится в репертуаре десятки лет.

*Так было, между прочим, со всеми последними пьесами Островского.*

И вот Флеров дал о «Новом деле» большой, очень хвалебный фельетон, который я — должен покаяться — сохранил и много раз перечитывал. Это был из тех редких случаев, когда критик необыкновенно близок автору, потому что чутко схватил самую сущность замыслов и потому что нашел волнительный тон и слова для своего пересказа.

«Новое дело» было первым моим серьезным успехом. Но по-настоящему этот успех развернулся только в Петербурге. Там пьеса шла в бенефис Варламова, яркого, сильного комика, кумира Петербурга. Репетировали и играли с интересом. Прием был шумный. На бенефисах Варламова, как и Савиной, бывал всегда весь так называемый «Двор». Директор театра крепче обыкновенного жал мне руку и передал мнение того же Александра Третьего. Он, мол, сказал, во-первых, что наконец-то видит настоящую русскую комедию, а во-вторых, что на следующее представление приедет опять и привезет дочь Ксению. Газеты приняли пьесу отлично.

В дальнейшем «Новое дело» получило Грибоедовскую премию, которая выдавалась Обществом драматических писателей за лучшую пьесу сезона. Я выдвигался как один из первых знатоков сцены. При императорских театрах в Москве и в Петербурге образовали «Театрально-литературный комитет»; в Москве

в него пригласили трех самых выдающихся старейших профессоров по литературе — Тихонравова, Стороженко, Веселовского Алексея, и меня. Как трофей постановки «Нового дела» помню еще очень лестную беседу с Чайковским и просьбу его написать для него либретто.

Казалось, мне бы только писать да писать пьесы. Где-то уже промелькнуло, что я призван «продолжать» Островского, принять от него в наследство новое купечество. Двери театра были открыты мне настежь.

Между тем следующую пьесу я принес только через четыре года.

А произошло вот что.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### 1

Я получил предложение преподавать драматическое искусство в Филармонии.

Совсем маленькое дело. Никому оно не могло казаться серьезным, таким, чтоб могло иметь влияние на всю мою деятельность. А между тем, это был для меня выезд на новую, важную дорогу к главной цели.

В Москве было две драматических школы: императорская, где преподавали крупные артисты Малого театра, и филармоническая, где на старших курсах занимался Южин, а на младшем один второстепенный актер. Им были недовольны, и Южин рекомендовал дирекции обратиться ко мне. С его стороны это было и прозорливо, и смело. Рекомендовать не-актера, чтобы готовить из молодежи актеров, надо было видеть во мне то, что другим не было видно.

Южин предупредил меня, что он этим делом совсем не увлекается и рассчитывает через год-два передать

мне его целиком. Он очень верил в меня как в человека «актерской потенции», как в педагога, как в режиссера.

И я в себя верил. Но ученики приняли меня очень недоверчиво.

Предыдущий преподаватель был второстепенный актер, но все-таки актер, а этот, какой бы ни был хороший драматург,— чему он нас научит?.. Южину приходилось убеждать, что я был выдающимся любителем, что я ставил спектакли, учил и режиссировал, что когда я ставлю пьесы, то даже актеры Малого театра принимают мои замечания, и т. д. Я, со своей стороны, говорил, что пришел «учить, учась», что пока я только опытнее учеников, но что уже много думал о школьно-драматическом деле,— словом, начал очень скромно, надеясь завоевать доверие постепенно. Однако скоро мне пришлось взять совсем другой тон.

Училище имело плохую репутацию. Правда, отсюда вышло несколько первоклассных актеров, но в то же время в составе учащихся было огромное количество всякого сброда: подозрительных девиц, которые шли сюда как на хорошую выставку, бездельников, которым совсем некуда было деваться; а главное, у большинства общее отношение было исключительно развлекательное. Люди пришли сюда, чтоб их поскорее научили играть и дали хорошую роль на выпускном спектакле. Воспитательный смысл школы совершенно игнорировался. Нельзя было убедить, какое значение имеют постановка голоса, дикция, пластика, танцы, фехтование, образовательные курсы. Словом, весь тон был необыкновенно вульгарный.

«Зачем вы поступили в школу?— спросил я одного, лет уже под тридцать,—ведь вы же ничего не хотите делать».

«Как вам сказать,— ответил он с исключительным цинизмом,— средства у меня есть, делать мне все равно нечего, а тут еще так много женщин... бесплатно».

Дирекция училища не боролась с этим тоном, вероятно, даже считала, что таков вообще тон закулисной жизни. А некоторые из директоров находили это даже удобным...

Чем скромнее я себя вел, тем распущеннее становилось у меня в классах. Пришлось прибегнуть к «данной мне власти». Увы, к ней приходилось прибегать много-много раз и впоследствии, и даже в обстановке Художественного театра, и с людьми более благородными, чем была эта орава... Таковы были люди. Однажды я накричал, потребовал исключения четырех-пяти человек и взял вожжи в руки...

Я увлекся курсами так, что мне самому было совестно признаваться. Помилуйте, драматург, от которого ждут пьесу лучшие театры, писатель,— отдается какой-то драматической школе с такой затратой своего времени и сил, точно он сам юный ученик этой школы. Хоть бы деньги получал большие, все было бы какое-то оправдание, а то ведь гроши. Кто бы мне сочувствовал? Поэтому больше всего я любил встречаться с Ленским, который так же ретиво отдавался своим курсам в императорской школе и тоже предпочитал занятия с учениками своим актерским выступлениям. Мы наперебой делились нашими исканиями, пробами и достижениями.

Это дело необычайно засасывающее. Всякий, кто когда-нибудь брался за преподавание искусств, знает это. Уловить индивидуальность, вызвать к жизни «искорку», помогать ее развитию, расчищать засоренность, облагораживать вкус, бороться с дурными привычками, с каботинством, с мелким самолюбием; просить, настаивать, требовать; ласкать и наказывать; непрерывно иметь дело с человеческим материалом, насыщать его лучшими твоими идеями; с радостью и заботой следить за малейшими ростками...

Тут самое зерно театра, самая глубокая и самая завлекательная сущность его...

Надо, чтобы они, эти юноши, непрерывно верили в дело, которому решили отдать свои жизни, чтобы дисциплина, какую я требую, была оправдана... И притом, их так много; и каждому надо дать максимум внимания; и сказать иному юному существу, что он лишен всякого сценического дарования, может быть, зарезать его... Да и разве трудно ошибиться? Вон Ленский и его экзаменационная комиссия не приняли Книппер. Она пошла сначала туда, в императорскую школу, там ее нашли неинтересной, тогда она пришла в Филармонию. И это вовсе не исключительная ошибка. Я сам после нескольких месяцев занятий еще говорил Москвину, что сомневаюсь в его способностях. А вон Савицкая, придя в школу, поставила для себя вопрос так: или театр, или монастырь; если она не может быть актрисой, она уйдет из жизни совсем. Имеете вы право решать, пригодна она для сцены или нет, без внимательнейших проб и испытаний? С какими горячими надеждами приходят сюда, с каким

пугливым ожиданием следят за каждой линией на лице преподавателя: что на нем отражается — радость или безнадежность.

Зато каким потоком благодарных чувств отвечает вся эта трепетная молодежь, если он оправдал ее ожидания!

Я должен был «давать уроки» четыре раза в неделю по два часа. Это было смешное условие. Я занимался ежедневно, без всякого счета, утром и вечером и до поздней ночи — и то нехватало времени.

Мне удалось завести большой порядок. Я часто употреблял чье-то выражение: «Скорее откажусь от самого дела, чем от порядка в нем».

В чем именно заключались мои занятия, чему я научился сам на этих курсах и чему учил театральную молодежь,— это предмет особой книги, вопросы специальной техники. Восемь лет это продолжалось до Художественного театра. Много сотен молодых людей перебывало на этих курсах, много десятков из них стало хорошими актерами и, наконец, многие из них получили громкую известность. Какое разнообразие тем было охвачено нами в совместной работе,— преподавание шло далеко за пределы первых приемов сценической техники. Психологические движения, бытовые черты, вопросы морали, нащупывание слияния с автором, стремление к искренности и простоте, искание яркой выразительности в дикции, в мимике, в пластике, индивидуальные неожиданности, обаяние, заразительность, смелость, уверенность,—не перечтешь, из каких элементов складывались часы волнительной школьной работы.

Репутацию школы делали выпускные спектакли. Некоторыми из них я гордился. Был и такой случай. Я увлекался Ибсеном. Большинство театров игнорировали его, Малый поставил «Северные богатыри» неудачно; Корш поставил «Доктора Штокмана» тоже без всякого успеха. Если прибавить к этому, что Дузе в свой приезд играла «Нору», — то вот и весь Ибсен. А так как Дузе, как полагалось иностранной гастролерше, сводила всю пьесу до одной своей роли, то и в ее «Норе» не было полного Ибсена. Я поставил «Нору» с учениками, и это был первый настоящий Ибсен в Москве.

Все преподаватели склонны переоценивать своих питомцев: не мало, конечно, грешил и я на этот счет. Но в одном мы не обманывались: что только через них, через школьную молодежь можно обновить театр.

## 2

От «Лешего» до «Чайки» шесть-семь лет. За это время появился «Дядя Ваня». Чехов не любил, чтобы говорили, что это переделка того же «Лешего». Где-то он категорически заявил, что «Дядя Ваня» — пьеса совершенно самостоятельная. Однако и основная линия, и несколько сцен почти целиком вошли в «Дядю Ваню» из «Лешего».

Никак не могу вспомнить, когда и как он изъял из обращения одну и когда и где напечатал другую пьесу. Помню «Дядю Ваню» уже в маленьком

сборнике пьес. Может быть, это и было первое появление в свет. И сначала «Дядю Ваню» играли в провинции. Я увидел ее на сцене в Одессе, в труппе того же Соловцова, с которым Чехов поддерживал связь. Соловцов уже был сам антрепренером, его дело было самым лучшим в провинции; у него в труппе служила моя сестра, актриса Немирович, она же играла в «Дяде Ване» Елену.

Это был очередной будний спектакль. Пьеса шла с успехом, но самый характер этого успеха был, так сказать, театрально-ординарный. Публика аплодировала, актеров вызывали, но вместе со спектаклем оканчивалась и жизнь пьесы, зрители не уносили с собой глубоких переживаний, пьеса не будоражила их новым пониманием вещей.

Повторюсь: не было того нового отражения жизни, какое нес с пьесой новый поэт.

Таким образом, Чехов перестал писать для театра. Тем не менее, мы втягивали его в интересы театрального быта. Так, мы повели борьбу в Обществе драматических писателей и втянули в нее Чехова. Он поддался не сразу, был осторожен, но, в конце концов, заинтересовался.

Общество драматических писателей, учрежденное еще Островским, носило характер чиновничий. Все дело вел секретарь, занимавший видное место в канцелярии генерал-губернатора. Этот секретарь и казначей, тоже очень крупный чиновник, составляли всю головку Общества. Надо было вырвать у них власть, ввести в управление писателей, разработать новый устав и т. д. Это было трудно и сложно. Председатель

Общества, doyen d'âge* драматургов, Шпажинский, заменивший Островского, был простой фикцией, находился под влиянием секретаря, боялся, что тот будет мстить, пользуясь генерал-губернаторским аппаратом.

«Заговорщики» собирались большею частью у меня. В новое правление проводились я, Сумбатов-Южин, еще один драматург-адвокат и Чехов. Боевое общее собрание было очень горячей схваткой. Мы победили. Но мы вовсе не собирались захватывать доходные места секретаря и казначея. Наша задача была только выработать и провести новый устав, чем мы целый год и занимались, продолжая воевать. В конце концов, однако, мы понесли поражение, нас сумели вытеснить. Обычная история при борьбе партий: мы либеральничали, а надо было с корнем вырвать самую головку, рискуя даже разрывом с канцелярией генерал-губернатора.

Все это время часто встречались с Чеховым. Организаторских дарований он не проявлял, да и не претендовал на это. Он был внимателен, говорил очень мало и, кажется, больше всего наблюдал и мысленно записывал смешные черточки.

Он не писал новых пьес и не стремился на императорскую сцену, но имел там нескольких друзей. Чаще других он встречался с Южиным и Ленским. Это были премьеры Малого театра. С Южиным он был на «ты».

---

* Старший.

А. И. Сумбатов-Южин

С фотографии 1890 г.

## 3

Южин был один из крупнейших людей русского театрального мира. После Октябрьской революции стало ходячей поговоркой, что театральный мир держится на трех китах: Южине, Станиславском и Немировиче-Данченко.

Это был тот, кто называется человеком широкой общественности. Как премьер лучшей в мире труппы он нес сильный, большой репертуар. Он пошел на сцену наперекор желанию отца. Его настоящая фамилия была князь Сумбатов. Он оставил ее для своих драматических сочинений, а для сцены взял псевдоним «Южин». Он был драматург со студенческих лет, его пьесы считались очень сценичными, игрались везде, много и всегда с успехом. Он участвовал во всевозможных театральных, литературных и общественных собраниях, обществах, комитетах. Был широко образован, начитан и с огромным интересом следил за новой литературой. Поддерживал обширные знакомства со «всей Москвой»; был членом всех больших клубов, создателем и пожизненным председателем любимого Москвой Литературно-художественного кружка. При всем этом был игрок, т. е. вел постоянную крупную игру. Не было в Москве ни одного общественного сборища, в котором не было бы на одном из первых мест Сумбатова-Южина. Это был настоящий любимец Москвы. А летом, вместо отдыха, он ездил в провинцию на гастроли, потом в Монте-Карло проверять выработанную за зиму новую «систему», а оттуда в деревню, в усадьбу к жене, писать пьесу.

Этот человек не знал, что такое лень, и мог бы считаться образцом «кузнеца своего счастья». Он ковал свое положение, не доверяясь легким средствам, а вкладывая в каждый свой шаг энергию, упорство и настойчивость.

В обществе он был неиссякаемо остроумен и умел монополизировать разговор. Успех у женщин имел огромный.

Он был барственно гостеприимен и во всяком умел найти хорошие качества. Это подкупало. В его квартире происходило множество встреч, собраний, обедов, ужинов.

Про меня и Сумбатова смолоду говорили: «Их чорт веревочкой связал». Наша дружба началась со второго класса гимназии. Но даже в гимназии мы шли не вместе, а параллельно: гимназия в городе была единственная, народу много, так что в каждом классе было по два отделения; я был в одном, Сумбатов в другом. В шестом классе, оставаясь друзьями, мы вступили в принципиальную борьбу. Каждое отделение издавало свой литературный журнал. На какие темы шел спор, не помню, помню только, что мой журнал — я был редактором — назывался «Товарищ» и что мы перестреливались «критиками» «анти-критиками» и т. д.

Мы вместе начали играть на сцене в качестве любителей в нашем родном городе Тифлисе.

Мы вместе написали одну пьесу, имевшую большой внешний успех.

Встретились в Малом театре как драматурги.

Женились на двоюродных сестрах, он был женат тоже на урожденной баронессе Корф.

У меня он был единственный настоящий друг на всю жизнь. Наша дружба никогда не прекращалась, но мы сильно расходились в наших художественных вкусах. Это было что-то органическое, потому что наше художественное расхождение началось с самой юности. С возникновением же Художественного театра это расхождение стало резким, и мы много раз становились во враждебные положения. Наше главное дело — театр — шло, как в гимназии, по параллелям.

Он был романтик. Чуть не больше всех поэтов любил Гюго. Он даже имел орден Французской академии за исполнение Карла в «Эрнани» и Рюи-Блаза. И его художественный вкус всегда и во всем клонился в сторону романтической приподнятости.

На этой почве однажды долго и горячо спорили я и Чехов, с одной стороны, и Южин, с другой. Это было у него, в его большом светлом кабинете на улице, которая после его смерти названа «Южинская».

Спорили больше они двое, потому что речь шла обо мне. Незадолго перед этим вышла моя повесть «Губернаторская ревизия», и Чехов из своего имения прислал мне следующее письмо:

> Я не отрываясь, прочел Вашу «Губернаторскую ревизию». По тонкости, по чистоте отделки и во всех смыслах это лучшая из всех Ваших вещей, какие я знаю. Впечатление сильное, только конец, начиная с разговора с писарем, ведется слегка в

пьяном виде, а хочется piano*, потому что очень грустно. Знание жизни у Вас громадное и повторяю (я это говорил как-то раньше), Вы становитесь все лучше и лучше, и точно каждый год к Вашему таланту прибавляется по новому этажу.

А перед «Губернаторской ревизией» была у меня другая повесть, «Мертвая ткань», которая нравилась Сумбатову. Вот они и заспорили, которая лучше. Спор перешел на общую почву и ярко вскрывал два художественных направления. Южин любил даже в романе образы яркие и сценичные, Чехов любил даже в пьесе образы простые и жизненные. Южин любил исключительное, Чехов — обыкновенное. Южин, грузин, прекрасный сын своей нации, темперамента пылкого, родственного испанскому, любил эффекты открытые, сверкающие; Чехов, чистейший великоросс, — глубокую зарытость страстей, сдержанность.

А самое важное в этом споре: искусство Южина звенит и сверкает так, что вы за ним не видите жизни, а у Чехова за жизнью, как он ее рисует, вы не видите искусства.

Чехов спорил на этот раз на редкость долго. Обыкновенно он выскажет свое мнение, а потом, если его продолжают убеждать, он только молча кивнет головой: нет, мол, остаюсь при своем. А тут не переставал искать новые и новые аргументы.

Право, это спорили Малый театр с каким-то новым, будущим, еще даже не зародившимся. С тою

* Тихо.

разницей, что Художественный сразу возьмет боевой тон, а Чехов спорил мягко, со своей вспыхивающей улыбкой; расхаживал по кабинету крупными шагами, заложив руки в карманы; не как «боец», без азарта.

Скоро писатель Тригорин в «Чайке» скажет:

«Зачем толкаться? Всем места хватит».

И я, и Сумбатов постоянно уговаривали Чехова не бросать писать для театра. Он нас послушался и написал «Чайку».

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### 1

Писал Чехов «Чайку» в Мелихове. Оно находилось в двух-трех часах от Москвы по железной дороге, и потом одиннадцать верст по проселочной дороге лесом. В имении был довольно большой одноэтажный дом. Туда часто наезжали гости. Чехов положительно любил, чтобы около него всегда было разговорно и весело. Но все-таки, чтобы он мог бросить всех и уйти к себе в кабинет записать новую мысль, новый образ.

Был хороший сад с прямой красивой аллеей, как в «Чайке», где Треплев устроил свой театр.

По вечерам все играли в лото. Тоже как в «Чайке».

В эти годы близким человеком у Чехова был новый писатель Потапенко. Он выступил с двумя повестями: «Секретарь его превосходительства» и «На действи-

тельной службе», и сразу завоевал имя. Он приехал из провинции. Был очень общителен, обладал на редкость приятным, метким, трезвым умом, заражал и радовал постоянным оптимизмом. Очень недурно пел. Писал много, быстро; оценивал то, что писал, не высоко, сам острил над своими произведениями. Жил расточительно, был искренен, прост, слабоволен; к Чехову относился любовно и с полным признанием его преимуществ. Женщины его очень любили. Больше всего потому, что он сам любил их и — главное — умел любить.

Многие думали, что Тригорин в «Чайке» автобиографичен. И Толстой где-то сказал так. Я же никогда не мог отделаться от мысли, что моделью для Тригорина скорее всех был именно Потапенко.

Нина Заречная дарит Тригорину медальон, в котором вырезана фраза из какой-то повести Тригорина:

«Если тебе понадобится моя жизнь, приди и возьми ее».

Эта фраза из повести самого же Чехова, и дышит она самоотверженностью и простотой, свойственной чеховским девушкам. Это давало повод ассимилировать Тригорина с самим автором. Но это случайность. Может быть, Чехов полюбил это сильное и нежное выражение женской преданности и хотел повторить его.

Для характеристики Тригорина ценнее его отношение к женщинам, а оно не похоже на Антона Павловича и ближе к образу Потапенко.

Вообще же это, конечно, ни тот ни другой, а и тот, и другой, и третий, и десятый.

«Чайка»—произведение необычайно искреннее, мно-

то частностей могло быть взято прямо из жизни в Мелихове. Называли даже девушку, якобы послужившую моделью для Нины Заречной, приятельницу сестры Антона Павловича. Но и здесь черты сходства случайные. Таких девушек в то время было так много. Вырваться из глуши, из тусклых будней; найти дело, которому можно было бы «отдать себя» целиком; пламенно и нежно пожертвовать собой «ему»— таланту, взволновавшему ее мечты. Пока женские права были у нас грубо ограничены, театральные школы были полны таких девушек из провинции.

## 2

Антон Павлович прислал мне рукопись, потом приехал выслушать мое мнение.

Не могу объяснить, почему так врезалась мне в память его фигура, когда я подробно и долго разбирал пьесу. Я сидел за письменным столом перед рукописью, а он стоял у окна, спиной ко мне, как всегда заложив руки в карманы, не обернувшись ни разу, по крайней мере, в течение получаса и не проронив ни одного слова. Не было ни малейшего сомнения, что он слушал меня с чрезвычайным вниманием, а в то же время как будто так же внимательно следил за чем-то, происходившим в садике перед окнами моей квартиры; иногда даже всматривался ближе к стеклу и чуть поворачивал голову. Было ли это от желания облегчить мне высказываться свободно, не стеснять меня встречными взглядами, или, наоборот, это было сохранение собственного самолюбия?

В доме Чехова вообще не любили очень раскрывать свои души, и все хорошие персонажи у него деликатны, молчаливы и сдержанны.

Что я говорил Чехову о своих первых впечатлениях, сказать сейчас трудно, да и боюсь я начать «сочинять». Один из самых больших грехов «воспоминаний», если рассказывающий смешивает, *когда* что происходило и ему кажется, что все-то он великолепно предвидел.

Мое дальнейшее поведение с «Чайкой» достаточно известно, и к творчеству Чехова я в эту пору относился, действительно, с чувством влюбленности. Но очень вероятно, что я давал ему много советов по части архитектоники пьесы, сценической формы. Я считался знатоком сцены и, вероятно, искренне делился с ним испробованными мною сценическими приемами. Вряд ли они были нужны ему.

Однако одну частность я очень хорошо запомнил.

В той редакции первое действие кончалось большой неожиданностью: в сцене Маши и доктора Дорна вдруг оказывалось, что она его дочь. Потом об этом обстоятельстве в пьесе уже не говорилось ни слова. Я сказал, что одно из двух: или этот мотив должен быт развит, или от него надо отказаться совсем. Тем более, если этим заканчивается первый акт. Конец первого акта по самой природе театра должен круто сворачивать положение, которое в дальнейшем будет развиваться.

Чехов сказал: «Публика же любит, чтобы в конце акта перед нею поставили заряженное ружье».

«Совершенно верно,— ответил я,— но надо, чтоб

потом оно выстрелило, а не было просто убрано в антракте».

Кажется, впоследствии Чехов не раз повторял это выражение.

Он со мной согласился. Конец был переделан.

Когда зашла речь о постановке, я сказал, что пора ему, наконец, дать пьесу в Малый театр. И уже начал говорить о возможном распределении ролей, как вдруг Чехов протянул мне письмо.

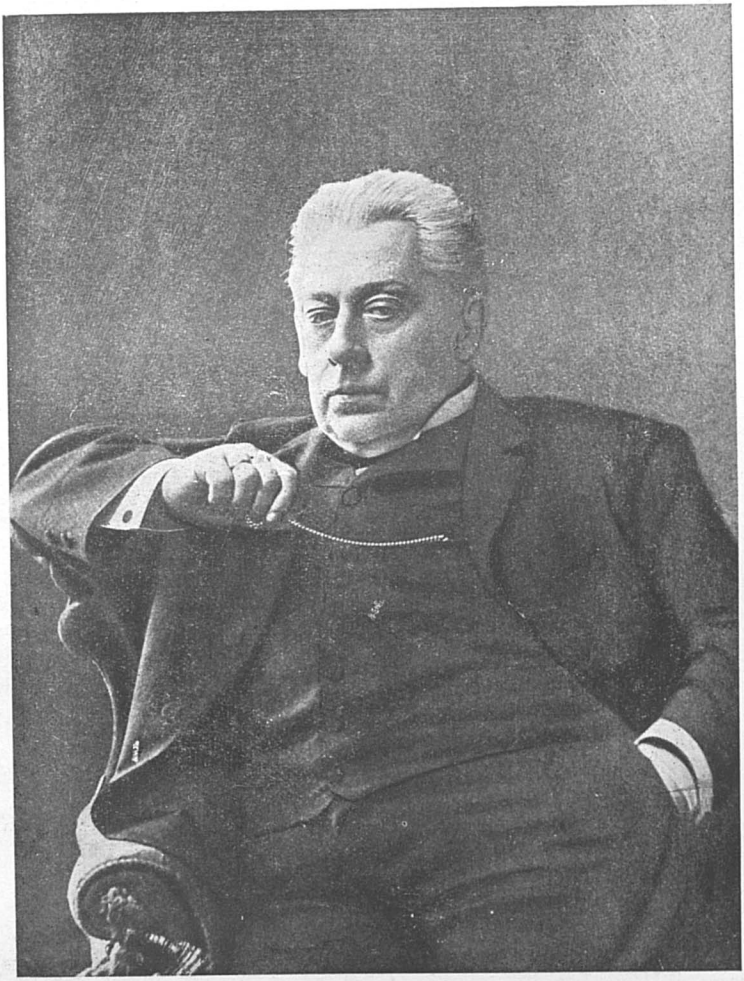
От Ленского к Чехову.

Ленский был первый актер Малого театра, Южин только недавно занял такое же приблизительно положение. Один из самых обаятельных русских актеров. По богатству обаяния с ним будут сравнивать со временем только Качалова.

Изумительный мастер нового грима, интересного образа; увлекался живописью, сам был немного художник. К этому времени он уже остыл к актерскому делу, любил приготовить роль и сыграть ее два-три раза, а потом играл скучая. Зато весь отдался школе, режиссуре школьных спектаклей и приготовлению новых кадров.

Ненавидел администрацию своего театра и не скрывал этого. Мечтал о создании новых условий сценической работы; готовил из своих учеников целую новую труппу.

В моих воспоминаниях я не раз возвращаюсь к Ленскому. Он играл почти во всех моих пьесах, мы с с ним были близки и домами: в последнее время нас особенно сближало школьное дело и недовольство управлением Малого театра.



А. П. Ленский

С одной из последних фотографий

Группа конца 1890-х гг.

Сидят: И. И. Иванюков, М. Н. Ремизов, А. П. Чехов, В. М. Лавров.
Стоят: В. А. Гольцев, И. Н. Потапенко, М. А. Саблин

С фотографии

Он был старше нас на восемь-десять лет. Чехов дорожил знакомством с ним.

Письмо было по поводу «Чайки». Оказалось, Ленский уже прочитал ее, и вот что он писал.

Вы знаете, как высоко я ценю ваш талант, и знаете, как вообще люблю вас. И именно поэтому я обязан быть с вами совершенно откровенен. Вот вам мой самый дружеский совет: бросьте писать для театра. Это совсем не ваше дело.

Таков был смысл письма, тон его был самый категорический. Кажется, он даже отказывался критиковать пьесу, до такой степени находил ее не для сцены.

Давал ли Чехов читать «Чайку» кому-нибудь еще в Малом театре, не помню, судьба ее сразу переносится в Петербург.

3

В Москве из писательских и профессорских кружков Чехов больше других примыкал к журналу «Русская мысль». Это случилось не скоро; журнал был ярколиберальный, редактором был Гольцев, долгое время журнал относился к Чехову осторожно как к писателю с репутацией безыдейного. Но любовь публики к Чехову так крепла и ширилась, что, в конце концов, «Русской мысли» пришлось капитулировать и обратиться к нему с приглашением. Скоро между ними установилась самая тесная связь.

Издателем был богатый купец Лавров, хороший переводчик с польского — Сенкевича и Ожешки. Он

искренно и рьяно вобрал в себя заповеди тогдашнего либерализма, научился говорить за ужином речи, старался не отставать от своего редактора и друга Гольцева, устраивал у себя в Москве в большом особняке и на даче сборища друзей, причастных к журналу литераторов, молодых женщин, с шумными беседами, прекрасными ужинами, речами и картами. Несмотря на обильную выпивку, тон здесь никогда не снижался до вульгарного.

Южин, Потапенко и Чехов был здесь постоянными и любимыми гостями.

Это в Москве. А в Петербурге, несмотря на большие связи с писательскими кружками, им завладевал Суворин. Это были странные отношения. У Суворина была самая популярная и влиятельная газета в России «Новое время», которую Чехов не уважал и участвовать в которой считал для себя неудобным. Раз только, на очень коротком периоде, он поддался уговариваниям и напечатал там два-три фельетона, однако спрятавшись за псевдоним.

А с самим Сувориным у него были отличные отношения, и с ним, и с его домом.

Суворин тоже был влюблен в талант Чехова. Между ними была обширная переписка. Они даже вместе путешествовали за границу, причем Чехов с особенной щепетильностью рассчитывался за свою долю в расходах.

Трудно было определить, как Чехов относился к Суворину. Он не мог не ценить его огромный талант журналиста, его организаторский талант; у Суворина, кроме газеты с колоссальным для того времени

П. М. Свободин и А. С. Суворин (сидят); В. Н. Давыдов и А. П. Чехов (стоят)

С фотографии около 1898 г.

тиражем, было лучшее в России издательство, и Чехов печатал там все свои отдельные книжки. Но у Суворина был еще большой драматический собственный театр, и Чехов так же отрицательно относился к его театру, как и к его газете.

В «Русской мысли» отношение к «Новому времени», к Суворину и ко всей его деятельности было, конечно, резко враждебное, и там были последовательны, там не отделяли человека от его дела. Чехов же, примкнувший к «Русской мысли» на все последние десять лет жизни, разрешал эту дилемму по-своему.

## 4

Суворин увлекся «Чайкой» и сам взялся устраивать пьесу в императорский театр, где семь лет назад с большим успехом сыграли «Иванова».

По рассказам, дело обстояло так.

Чехов приехал в Петербург присутствовать на репетициях. Актеры волновались, долго не могли даже уяснить себе образы по замыслу автора, не могли найти и подходящих интонаций. Очевидно, мучительно перебирали свои заезженные штампы и чувствовали, что все штампы не подходят ни к этим словам, ни к этим сценам. А разыграться не на чем, т. е. нет таких положений, в которых можно было бы опереться на «темперамент» и на приемы, на индивидуальные «штучки», всегда обеспечивающие успех.

Это были лучшие актеры труппы, Чехова как беллетриста очень любившие и прилагавшие все силы угодить автору.

Давать актерам советы Чехов не умел даже и много позднее, работая с актерами Художественного театра. Ему казалось все так понятно:

«Там же у меня все написано», — отвечал он на вопросы.

Режиссеру он говорил:

«Слишком *играют*».

Это не означало, что актеры *переигрывают,* это означало, что актеры играют чувства, играют образа, играют слова. А как *играть, ничего не играя,* это им никто не мог подсказать. Меньше всех автор.

«Надо же все это совсем просто,— говорил он,— вот как в жизни. Надо так, как будто об этом каждый день говорят».

Легко сказать! Самое трудное.

У каждого из этих актеров, наверное, были роли, когда актер совершенно сливается с ролью, так сливается, что совсем перестает играть, а впечатление получается огромное. Но кому бы пришло в голову добиться этого в «Чайке»? Как произносить просто эти простейшие фразы, чтобы было сценично, чтобы не было отчаянно скучно?

Не было *веры*. Актеры, рассыпаясь в комплиментах перед автором, не верили в то, что делали на сцене. Да и режиссер не верил. И все-таки никто не крикнул: «Надо отложить спектакль; надо искать, репетировать, добиваться; нельзя в таком виде выпускать пьесу на публику; наконец, нельзя с настоящими перлами поэзии обращаться так же, как мы это делаем с авторами, имена которых забываются около вешалки при выходе».

А. П. Чехов

С фотографии 1897 г.

Казенное отношение, казенное дело. И оставалось оно таким, несмотря на присутствие любимого писателя, несмотря на вмешательство влиятельнейшего в Петербурге Суворина.

Пьеса жестоко провалилась. Это был один из редких в истории театра провалов. С первого же действия у публики не налаживалось связи со сценой, не было общего тона. Самые поэтические места принимались со смехом. Великолепный монолог Нины: «Люди, львы, орлы и куропатки...» слушался как скучный курьез. В дальнейшем публика с недоумением переглядывалась, пожимала плечами и молча провожала падающий занавес. В антрактах шипели и злились. А когда перед самым концом пьесы, в драматическом финале после выстрела за сценой — самоубийства Треплева — Дорн, чтобы не испугать Аркадину, говорит:

«Ничего, ничего, это лопнула банка с эфиром», то публика разразилась хохотом.

Последний занавес опустился под шиканье всего зала.

Бедный автор! Бедный, бедный Чехов! Во время всего этого трехчасового позора он толкался за сценой, стараясь казаться равнодушным; смотрел, как люди, проходя мимо него, смущенно избегали встречаться с ним глазами и говорили лицемерные слова. И, вероятно, много раз вспоминал письмо Ленского и его дружеский совет не писать для сцены и клял тех, кто его уговаривал. И в таком положении очутился писатель, поэт, которым с любовью, с увлечением зачитывались уже по всей России!

Куда Антон Павлович девался после спектакля? Обыкновенно бывало, что собирались компанией в ресторане. Чехова ждали к ужину у Сувориных, где, по рассказам, после всякой премьеры всегда было много народу. Чехова не было ни в актерском ресторане, ни у Суворина. Его никто не видал. Сохранилась легенда, что он долго бродил по набережной, в эту осеннюю ветреную ночь, простудился и захватил тяжелый недуг, сокративший его жизнь.

На другое утро он уехал из Петербурга даже не повидавшись ни с кем. Своим он послал:

> Пьеса шлепнулась и провалилась с треском. В театре было тяжелое напряжение недоумения и позора. Актеры играли гнусно, глупо. Отсюда мораль: не следует писать пьес.

5

Суд публики театральной тем мучительнее суда читателей, что повесть кто-то когда-то прочтет, где-то кто-то напишет критическую статью, а здесь сначала тысячеголосая толпа швырнет тебе прямо в лицо свой суд, скорый, непроверенный, безжалостный, а потом еще несколько дней все газеты разом будут осуждать твой труд на основании бывшего спектакля.

Островский все последние годы жизни никогда не бывал на своих премьерах и совсем не читал рецензий. «Чайку» хвалил один Суворин. Остальные писали:

> «...точно миллионы пчел, ос, шмелей наполнили воздух зрительного зала», «лица горели от сты-

да», «со всех точек зрения, идейной, литературной, сценической пьеса Чехова даже не плоха, а совершенно нелепа», «пьеса невозможно дурна», «пьеса произвела удручающее впечатление как вовсе не пьеса и не комедия», «это не *чайка,* а просто *дичь*...»

Это про одно из самых поэтических произведений русской литературы!

Как раз на весь этот месяц (октябрь) я уезжал из Москвы в глушь написать свою «Цену жизни». Чехов писал мне:

Моя «Чайка» имела в Петербурге в первом представлении громадный неуспех. Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я, по законам физики, вылетел из Петербурга как бомба. Виноваты ты и Сумбатов, так как это вы подбили меня писать пьесу.

Еще из одного его письма:

Никогда я не буду пьес этих ни писать, ни ставить, если даже проживу семьсот лет.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### 1

В этом же сезоне я поставил «Цену жизни». В Москве в бенефис Ленского, в Петербурге в бенефис Савиной. И там, и там успех определился с первого же акта и перешел в овационный. Московская газета писала: «Вчера был двойной бенефис — Ленского и автора», а в Петербурге, во время многочисленных вызовов, Савина спрашивала меня:

«Да чей же это бенефис — мой или ваш?»

Было много очень хвалебных статей.

Я вовсе не хочу, чтобы вы, читающий эти строки, сказали: «скромничает» или, наоборот, «рисуется». Я знаю сам, что в «Цене жизни» имеются сценические достоинства. Я готов был бы ввести в курс драматургической техники первый и третий акты как образцы: первый — мастерской экспозиции, третий — ведения сценического диалога. И его же, как образец особенной смелости: построить весь акт, да еще

кульминационный, на двух лицах и на чтении большого письма. Можно указать еще на достоинства — умелое ведение интриги, хорошие роли и проч., и проч. Но чтобы между судьбами этих двух пьес на одних и тех же подмостках на протяжении нескольких месяцев была такая несоизмеримая разница,— надо, чтоб в самом театре было что-то глубоко неблагополучно. Надо, чтобы старый театр дошел до крайних границ своей выразительности. До тех границ, где круг требований строго замкнут, где совершенно отсутствует свободная художественная атмосфера.

Это уже не вопрос *природы театра:* такое-то произведение не театрально по существу, по всей его ткани, при всех его литературных перлах,— через два года вы увидите воочию, до чего в Чехове было сильно *чувство театра,* — нет, это уже вопрос *организации* театра. Надо перестроить всю его жизнь, убрать всю казенщину, начиная с управляющих чиновников, увлечь общностью интересов все художественные силы до самых маленьких, переменить в корне весь порядок репетиций, приготовления пьес, самое публику подчинить нужному нам режиму, взять ее незаметно для нее самой в железные руки.

Именно с этой зимы я начал мечтать уже не вообще о новом театре, а о *своем* театре. Как драматург я занял положение, какому можно было только завидовать. Но меня притягивала самая гуща театральной работы. Мне надо было производить насилие над собой, чтобы писать. Когда я писал эту самую «Цену жизни», то у меня были минуты таких переживаний, что я стоял, прислонившись лбом к белой сте-

не в номере монастырской гостиницы, куда я уехал работать, и давал себе зарок никогда больше не писать пьес.

Ведь даже в самом зародыше пьесы я шел от театра. Цена жизни, вопрос самоубийства, двойного самоубийства,— естественно предположить, что автор загорелся этой огромной моральной проблемой, что он был захвачен явлением повальных самоубийств и проч., и проч. На самом деле было совсем не так. Автор сидел летом у себя в деревне и говорил себе, что теперь ему необходимо написать пьесу. По разным житейским соображениям необходимо. Какую пьесу, он еще и сам не знал; надо было еще искать тему. И вот однажды он ставит перед собой такой вопрос: современные драмы обыкновенно кончаются самоубийством, а что если я вот возьму да *начну* с самоубийства? Пьеса начинается с самоубийства,— разве не занятно?

А потом как-то автор еще поставил себе такую задачу: драматурги всегда пишут так, чтобы третий акт был самый боевой, эффектный... большая сцена ансамбля... А что если самый важный акт построить на дуэте? Да так, чтобы вот весь акт провели, положим, Ермолова с Ленским и чтоб интерес был захватывающий...

И даже когда пришла уже фабула, самоубийство все еще было только толчком для драматических положений. Помнится, было уже набросано два акта, а над моральной сущностью «ценности жизни» автор все еще не задумывался; пока этот вопрос сам по себе не поднялся над образами, сценами, обрывками наблюдений,

как туман поднимается над болотом, кочками и кустарником.

Тогда пришлось поневоле всю работу остановить, бросить ее месяца на два и уже заняться вплотную «вопросом» о ценности жизни.

Один критик как-то писал обо мне, что я в своих пьесах больше режиссер, чем драматург. Может быть, это было очень тонко подмечено.

Скажи, о чем ты мечтаешь, и я тебе скажу, кто ты. Меня теперь мало тешили мечты авторской славы или проведения через пьесу какой-нибудь идеи. Я мечтал только о театре, о таком театре, в котором актеры будут такого тона, какой я прививал моей школьной молодежи, в котором пьесы будут играться, как поставленная в прошлом году «Нора», «Перчатка» Бьернсона, вот Чеховская «Чайка» или вон была пьеса «Солдатка» некоего Гославского, тоже талантливая пьеса, проваленная театром, или «Доктор Штокман» Ибсена, проваленный великолепным актером Киселевским, или Тургеневские пьесы, признаваемые несценичными; мечтал о театре, в котором работа будет в совершенно другом порядке, будет товарищество...

Мои мечты о театре, охватившие меня с юности, приблизились вплотную к осуществлению, кричали во мне, требовали...

Я с тоской и ревностью думал о выпущенных мною из школы молодых актерах, потонувших в плохих театрах. Где теперь Москвин? Он уже на втором курсе произвел большое впечатление в ответственнейшей роли в «Норе»; настоящий «мой» актер, чудесно схватывавший лучшее, что я давал ему от «моей» теат-

ральности. Где он? В Ярославле играет водевильчики с одной, с двух репетиций, набивает себе шаблон, впитывает пошловатый провинциально-актерский вкус. Вот сейчас я буду выпускать трепетную Роксанову, на следующий год Книппер, Савицкую, Мейерхольда, Мунт... все они разбредутся по старым театрам; кому из них удастся сохранить в ремесленной театральной атмосфере то, что мы сообща вырабатывали с такой огромной волнительной затратой лучших сил?

Так в номере монастырской гостиницы, «под звон колоколов», я сдавливал свои желания, чтоб исполнять поставленную мною самим задачу — кончить пьесу.

После второго представления «Чайки» пришло из Петербурга несколько писем, что пьеса слушалась очень внимательно, что публика удивлялась, как мог произойти такой неуспех... Но это уже не могло изменить судьбу пьесы.

«Чайка» была напечатана в «Русской мысли», но и литературная критика не сумела реабилитировать ее.

Грибоедовская премия — за лучшую пьесу сезона — была присуждена за «Цену жизни». Я заявил судьям, что не могу считать это справедливым, что премия должна быть отдана «Чайке» и что это была бы великолепная перчатка, брошенная публике или старому театру. Судьи со мной не согласились. Одним из них, между прочим, был Гольцев.

Неуспех «Чайки», разумеется, не имел никакого влияния на популярность Чехова. Казалось, так понятно, что самые талантливые писатели могут быть неудачниками на сцене. А для большой провинции это даже просто прошло незамеченным.

Но сам Антон Павлович долго не мог отделаться от этого удара. Стал замкнутее, как будто даже более хмурым. И — самое страшное — сильно пошатнулось его здоровье.

Его потянуло на юг. К Мелихову он охладел, и он, и все в доме. Тут вскоре он продал свои сочинения Марксу, издателю распространеннейшего еженедельного журнала «Нива»; если не ошибаюсь, за семьдесят пять тысяч. По-тогдашнему это было недурно. Это дало возможность Антону Павловичу переселиться в Крым, в Ялту и начать строить собственную виллу по своему вкусу. Он отдался постройке с большой любовью.

## 2

Я всю жизнь работал очень много. Я начал давать уроки, когда мне было тринадцать лет, и с тех пор уже всегда «зарабатывал». Когда я был в восьмом классе гимназии, я, за недостатком учителей, давал уроки по вечерам в младших классах гимназии. Студентом жил уроками, потом стал писать и т. д., и т. д., всю жизнь в непрерывной работе. А вот в эти годы я работал с какой-то особенной жадностью, точно торопился сделать как можно больше, прежде чем отдать себя уже безраздельно одному театру. Я писал большие повести, рассказы, «маленькие фельетоны», статьи, участвовал в разных собраниях, комитетах, комиссиях, но самую бо̀льшую часть времени отдавал своей любимой работе в Филармонической школе и только этой работе придавал особенную ценность.

Поэтому я мало виделся с людьми, с которыми у меня не было ближайшей деловой связи. Так и с Чеховым. В Москву он наезжал все реже. О создании театра у меня были уже практические беседы то с Федотовым, драматургом и театральным деятелем, то с владельцами театров. Коршу я предлагал уступить мне театр на два дня в неделю для моих спектаклей. Он отказался. А то вырабатывал план: собрав труппу из моих учеников, начать в провинции... Чехова среди всех этих проектов и бесед уже не помню. Он так решительно порвал с театром, что вряд ли интересовался тем, от чего меня уже лихорадило.

Летом, как всегда, я уехал в имение, в степь, в тишину, но, вместо того чтобы засесть там за новую писательскую работу, я начал составлять большую «докладную записку» управляющему императорскими московскими театрами, где излагал, что, по-моему, в Малом театре надо реформировать.

На что я рассчитывал, думаю, и сам плохо понимал. Я уже как-то сказал, что был в кабинете управляющего persona gratissima*, но это внимание с его стороны было чисто формальное Я помню, как-то полушутя-полусерьезно предложил ему:

«Дайте мне, я вам поставлю «Руслана и Людмилу» совершенно заново»,—

на что он ответил: «Вас нельзя подпускать к Большому театру на ружейный выстрел. Вы там все перевернете вверх ногами».

Посылая записку, я наверное предвидел, что он не

---

* Лицо, пользующееся большим вниманием.

воспользуется ни одним моим советом. Поэтому продолжал думать о своем собственном театре.

Но чем больше я вдумывался, чем подробнее рисовалась мне жизнь этого нового театра, тем яснее мне было, что одному с этим не справиться, слишком многогранно и сложно.

И тут в первый раз я вспомнил о Станиславском.

В первый раз за все эти годы бесед и мечтаний я задумался об этом любительском кружке молодого состоятельного купца Алексеева-Станиславского, который сам ставил пьесы и сам играл главные роли.

Я мало знал и Алексеева, и его дело. Наше знакомство было, как говорится, шапочное, но встречались мы как люди, которые если бы разговорились, то, наверное, нашли бы много общих тем. Смутно припоминал, что слышал о нем от Федотовой, у которой он бывал и с сыном которой дружил; что он играл с Федотовой мою пьесу «Счастливец» на домашнем парадном спектакле; что меня приглашали на какой-то полулюбительский, полуученический показ какого-то кружка, во главе которого стояли Алексеев и Коммиссаржевский*; потом был я на каком-то открытии, где играли Мольера и присутствовала вся публика театральных премьер, — очевидно, кружком интересовались. Особенное внимание привлек этот кружок постановкой «Плодов просвещения» Толстого. В первый раз в Москве знаменитая комедия шла у них. Помню, что когда потом взяли пьесу в Малый театр, то там говорили:

---

* Отец знаменитой актрисы и ее брата — режиссера.

«А ведь нам так не сыграть, как в кружке Алексеева».

А в последние годы кружок играл в Охотничьем клубе. Я помнил «Отелло» и «Уриэль Акоста»; первая была показана художественно-стильно и нарядно, а во второй были поставлены великолепно две народных сцены. Это было вскоре после приезда в Москву знаменитой немецкой труппы герцога Мейнингенского, которая славилась режиссером Кронеком, историчностью постановок и народными сценами. И к Станиславскому сразу и очень надолго прикрепили кличку подражателя мейнингенцам.

В конце концов, общее впечатление о кружке у меня все-таки было смутное. Что это: стремление создать новое театральное дело или любительство чистой воды? Есть у этого Алексеева какие-нибудь большие задачи или одно честолюбивое желание сыграть все замечательные роли? Он играл все — от водевиля до трагедии. Мешало то, что он все пьесы ставил для себя и что трагические роли ему как будто играть не следовало. Спектакли были кованые по дисциплине, это нас очень сближало, но было ли это результатом общего внутреннего горения или формального подчинения «хозяину»? Сколько в этом деле вообще было от «затеи богатого купца», а сколько от истинного художественного волнения?

Я очень верил Федотовой,— у нее отношение к искусству было необыкновенной ясности и чистоты, и вспоминал я, что она часто называла мне «Костю Алексеева» с чувством доверия и большой симпатии.

## 3

В это лето мои ученики старшего и второго курса решили «практиковаться». Съехались в большом селе, сошлись там с администрацией клуба и устраивали по воскресеньям спектакли, утром по цене от пяти до двадцати копеек для крестьян, а вечером до рубля для сельской «интеллигенции». Меня тянуло посмотреть на их самостоятельную работу.

Управляющему московскими театрами я написал, что буду в Москве 21 июня и зайду к нему выслушать его мнение по поводу моей докладной записки.

Но я послал еще письмо Константину Сергеевичу Алексееву. Короткое письмо, в котором писал, что хотел бы поговорить с ним на тему, которая, может быть, его заинтересует, и что я буду в Москве 21 июня.

В ответ на это я получил срочную телеграмму. Эта быстрота ответа о чем-то говорила. Приходила мысль, что моя записка попала прямо в цель.

> Очень рад, буду ждать вас 21 июня в 2 часа в «Славянском базаре» *.

21 июня я приехал в Москву. Отправился сначала к управляющему театров. На его столе лежала моя докладная записка, испещренная красным карандашом восклицательными и вопросительными знаками. Очевидно, читал и «содержание оной не одобрил».

Разговаривали мы с ним недолго, с полчаса. Этого

---

* Гостиница и ресторан.

времени было с лихвой достаточно, чтоб убедиться в совершеннейшей бесцельности нашей беседы и полнейшей безнадежности всех моих предложений.

Уходя, я ему сказал:

— А знаете, Павел Михайлович, я сейчас иду на свидание с Алексеевым-Станиславским. Хочу предложить ему открывать новый театр.

— Алексеев-Станиславский? Да, знаю. Я бы взял его в заведующие монтировочной частью.

Станиславский, приглашаемый заведывать монтировочной частью!

А слова мои о новом театре он пропустил мимо ушей, как о затее, о которой нельзя говорить серьезно.

Я пошел в «Славянский базар», где Станиславский уже ждал меня. Мы начали эту историческую беседу в два часа дня и окончили уже у него на даче в восемь часов утра.

# РОЖДЕНИЕ НОВОГО ТЕАТРА

К. С. Станиславский

С фотографии 1900 г.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

### 1

Несмотря на то, что об этой встрече со Станиславским рассказывалось в печати так много и часто, любители театра все еще сохранили к ней какой-то романтический интерес. В самом деле, это было удивительно, как два театральных мечтателя, различных по положениям, темпераментам, характерам, работали на большом расстоянии друг от друга, совершенно независимо, под напором одной и той же «господствующей» идеи, потом встретились в восемнадцатичасовой беседе и сразу заложили фундамент делу, которому придется сыграть такую большую роль в истории театра.

Москва славилась первоклассными ресторанами. Каждый имел свою физиономию. Ресторан при гостинице «Славянский базар» был как бы серьезнее других. «Эрмитаж» был самый популярный и эффектный,

«Трактир Тестова» для купечества и т. д. Гостиница «Славянский базар» была хотя и первоклассная, но строгая и скромная. В ней останавливались персонажи романов Толстого и повестей Чехова. Ресторан «Славянского базара» предпочитали и артисты Малого театра. Здесь бенефицианты и авторы после премьер, по установившемуся обычаю, угощали актеров ужином в отдельных комнатах или в больших отдельных залах.

В московском быте рестораны играли всегда большую роль. Все юбилеи, чествования, собрания происходили в ресторанах. Все важнейшие заседания пайщиков и многочисленные деловые встречи Художественного театра были в «Эрмитаже». Один из знаменитой семьи актеров Садовских, Михаил Провыч, последние несколько лет своей жизни проводил в ресторане целый день. У него там было и свое определенное место. Он там и обедал, и чай пил, и ужинал. Принимал, назначал свидания, уезжал в театр сыграть и возвращался. Это несмотря на то, что у него был собственный дом и большая семья, которую он очень любил. Знаменитый фельетонист Дорошевич тоже, как Садовский, постоянно сидел в «Эрмитаже», где не только пил и вел беседы, но очень часто и писал.

Надо прибавить, что и Мих. Садовский, и Дорошевич (как, между прочим, Шаляпин) любили поговорить,— не побеседовать, а поговорить, любили, чтоб их слушали. Причем говорили они (тоже как Шаляпин) с исключительным блеском остроумия и метких, оригинальных характеристик. А в ресторане к ним то и дело подсаживались.

## 2

В два часа большой красивый круглый зал «Славянского базара» был еще полон биржевиками; мы с Константином Сергеевичем заняли отдельную комнату.

У Станиславского всегда была живописная фигура. Очень высокого роста, отличного сложения, с энергичной походкой и пластичными движениями, как будто даже без малейшей заботы о пластичности. На самом деле эта видимая красивая непринужденность стоила ему огромной работы: как он рассказывал, он часами и годами вырабатывал свои движения перед зеркалом. В тридцать три года у него была совершенно седая голова, но толстые черные усы и густые черные брови. Это бросалось в глаза, в особенности при его большом росте.

Очень подкупало, что в нем не было ничего специфически актерского. Никакого налета театральности и интонаций, заимствованных у сцены, что всегда так отличало русского актера и так нравилось людям дурного вкуса.

На театральном поле Станиславский был человек совсем новый. И даже особенный. Прежде всего, он был любитель: т. е. не состоявший ни на какой театральной службе, не связанный ни с каким театром ни в качестве актера, ни в качестве режиссера. Из театра он еще не сделал своей профессии, поэтому на нем не было отпечатка театрального человека.

Я знал всех известных актеров того времени. В каждом из них при первой же встрече в жизни сразу легко было угадать человека сцены. Они, правда, и не

старались скрыть это, не заботились о том, чтоб походить на любого из нас; но если бы и постарались, из этого ничего не вышло бы. Необходимость держать все свои данные в известном напряжении изо дня в день, утром и вечером, входит у актера в привычку. У него и голос слишком хорошо поставлен, и дикция изощренная, и жест какой-то более законченный или, наоборот, как-то красиво недоговоренный, и мимика выразительнее, да и вся повадка — существа особой касты. Самый интеллигентный актер, обладающий наилучшим вкусом, носит на себе печать некоей нарядности. При этом чем меньше у него искренности на сцене, тем искусственнее он и в жизни. Актеры, все искусство которых штампованное, в жизни могут быть совершенно невыносимы. У них уже каждая интонация напоминает что-то из роли. А публика именно это и любит,— вот в чем ужас...

Если у Станиславского где-то в тайниках души и билось желание походить на актера, то это делалось с большим вкусом, он много бывал за границей, мог выбирать образцы среди европейских актеров.

Некоторое кокетство можно было заподозрить в сохранении усов. Они должны были мешать ему как актеру, однообразить его грим, а расстался с ними он очень нескоро, перед ролью Брута в «Юлии Цезаре». Значит, только в 1903 году мы уговорили его обриться, так как представить себе Брута в усах было уже совершенно невозможно. Но ведь и знаменитый Сальвини всегда носил усы. А кроме того, Станиславский (Алексеев) был одним из директоров фабрики «Алексеевы и К°». Там относились к артистиче-

ской работе своего содиректора сочувственно до тех пор, пока он не был похож на бритого актера.

## 3

Как началась наша беседа, я, разумеется, не помню. Так как я был ее инициатор, то, вероятно, я рассказал обо всех моих театральных неудовлетворенностях, раскрыл мечты о театре с новыми задачами и предложил приступить к созданию такого театра, составив труппу из лучших любителей его кружка и наиболее даровитых моих учеников.

Точно он ждал, что вот придет, наконец, к нему такой человек, как я, и скажет все слова, какие он сам давно уже имел наготове. Беседа завязалась сразу с необыкновенной искренностью. Общий тон был схвачен без всяких колебаний. Материал у нас был огромный. Не было ни одного места в старом театре, на какое мы оба не обрушились бы с критикой беспощадной. Наперебой. Стараясь обогнать друг друга в количестве наших ядовитых стрел. Но что еще важнее,— не было ни одной части во всем сложном театральном организме, для которой у нас не оказалось бы готового положительного плана — реформы, реорганизации или даже полной революции.

Самое замечательное в этой беседе было то, что мы ни разу не заспорили. Несмотря на обилие содержания, на огромное количество подробностей, нам не о чем было спорить. Наши программы или сливались, или дополняли одна другую, но нигде не сталкивались

в противоречиях. В некоторых случаях он был новее, шел дальше меня и легко увлекал меня, в других охотно уступал мне.

Вера друг в друга росла в нас с несдерживаемой быстротой. Причем мы вовсе не старались угождать друг другу, как это делают, когда, начиная общее дело, прежде всего торгуются о своих собственных ролях. Вся наша беседа заключалась в том, что мы определяли, договаривались и утверждали новые законы театра, и уж только из этих новых законов вырисовывались наши роли в нем.

## 4

И Станиславский, и я много курили (впоследствии оба сумели бросить). В кабинете «Славянского базара» стало нестерпимо; мы в нем уже и завтракали, и кофе пили, и обедали. Тогда Константин Сергеевич предложил переехать к нему на дачу с тем, чтоб я там и заночевал.

Это была собственная дача семьи Алексеевых. От одного из центральных вокзалов минут сорок великолепными лесами вековых пышных, гигантских елей и сосен, а потом версты три в пролетке. Дача называлась «Любимовка». Все в ней было скромно, но прочно, как все купеческое; мебель, посуда, белье — все «добротное». Кроме небольшого двухэтажного дома, был театральный павильон, где Алексеевы играли раньше свои домашние спектакли. Одна из сестер Константина Сергеевича, Анна Сергеевна, выработалась в очень хорошую любительницу.

Константин Сергеевич был гостеприимен. Через год, когда в пяти верстах от Любимовки шли горячие репетиции будущего Художественного театра, я жил здесь, должно быть, недели две. А еще через несколько лет там будет проводить лето Чехов, обдумывать «Вишневый сад» и предаваться самому любимому своему занятию: «удить рыбу в речке с историческим названием «Клязьма».

Дача стояла в отличной сосновой роще.

Кстати, об этой сосновой роще.

Ставил Константин Сергеевич один из наших знаменитых спектаклей — «Синюю птицу» Метерлинка. На одной из первых генеральных репетиций, когда я был позван критиковать (так же, как я звал Станиславского на первые генеральные моих постановок), я набросился на художника: «У него нельзя даже отличить сосну от тополя»,— сказал я. Станиславский хотел заступиться за художника: «А кто видел сосну? Чтоб ее увидать, надо ехать на юг Италии».

— Милый Константин Сергеевич. Да ваша дача, где вы проводили летние месяцы юности и детства, стоит в сосновой роще.

— Неужели?— Он был очень удивлен этим открытием.

И вот еще случай того же порядка.

Готовил он «Слепых» Метерлинка. Генеральная репетиция. Луна, поднявшись перед нами на горизонте, чуть приостановилась и медленно поплыла налево вдоль горизонта. Я возразил против такой своеобразной космографии. Но Константин Сергеевич далеко не сразу согласился с моими возражениями, так как по

техническим причинам было очень трудно направить луну по ее естественной параболе.

Это очень замечательно для характеристики режиссера Станиславского. Он вообще не интересовался природой. Он создавал ее себе такою, какая была ему нужна, в его сценическом воображении. Всякое увлечение природой он склонен был называть сентиментальностью. Не удивительно ли, что это не помешало ему сделать волнительное утро в «Вишневом саде», ветер с дождем в «Дяде Ване», летние сумерки в «Вишневом саде» и т. п.?

## 5

Дорогой из «Славянского базара» мы, конечно, не переставали говорить все о том же.

В Любимовке Константин Сергеевич уже вооружился письменными принадлежностями. В первое же свидание он проявил одну из очень заметных черт настойчивости: дотошность, стремление договориться до конца, даже записать, запротоколить. Все, кто с ним работали, знали эту черту. Будь это электротехник или бутафор или даже актер. Он не доверял памяти ни своей, ни чужой.

— Запишите,— говорил он ему или ей, когда договаривались до чего-либо.

— Не надо, я и так запомню.

— Э-э, нет,— вскидывался он, стараясь веселостью смягчить свою настойчивость, — не верю.

— Уверяю вас, у меня отличная память.

— Не верю, не верю. И вы не верьте своей памяти. Пишите, пишите.

Память для актера — качество огромного значения.

У разных сценических деятелей разные свойства памяти. У Станиславского всегда была изумительная память зрительная — на вещи, на бытовые подробности, на жест. Но на слова у него долгое время была очень плохая память. Было множество анекдотов, как он путал слова в жизни и на сцене. Замечательно, что в течение многих лет он даже думал, что это вовсе не является актерским недостатком. Впоследствии он нашел какой-то свой подход к запоминанию. И, например, при возобновлении «Горя от ума» он в Фамусове не только уже не оговаривался, но никто из Чацких, Репетиловых, Скалозубов не мог равняться с ним по четкости и легкости и слова, и рифмы.

Разумеется, потом, в действительности, дело пошло не совсем так, а во многих случаях и совсем не так, как мы записывали на нашем первом свидании. Я вон выше сказал, что на малейший вопрос театральной организации у нас был готовый положительный ответ. Но потом на практике мы столкнулись с таким бесконечным числом неожиданностей! Да еще каких сокрушительных неожиданностей! И это было очень хорошо, что мы не всё знали и не всё предвидели. Потому что если бы всё предвидели, то, пожалуй, не решились бы на это дело. Важно было то, что мы были как одержимые. Мы только имели такой вид друг перед другом и перед самими собой, будто мы вполне «в трезвом уме и в твердой памяти». На самом деле были «в шорах». Никаких сомнений, хватит ли сил,

сможем ли. Всё сможем. Всё знаем: что надо и как надо.

Перебирали всех его и моих учеников, выбирали из них наилучших. Определяли характеристику каждого. Конечно, как учителя мы были более или менее влюблены в своих учеников и, несомненно, переоценивали. Когда случайно делали сравнения с актерами Малого театра, то Станиславский был решительнее меня. Увлекаясь свежестью дарования, его нетронутостью театральными «штампами», он был еще равнодушен к мастерству старых актеров и за штампами недооценивал индивидуальности. Например, помню, встал вопрос: кто интереснее — Лужский, любитель из кружка Станиславского, уже много игравший, с хорошими сценическими данными, но еще не создавший, как позднее, ни одного яркого артистического образа, или Константин Рыбаков, актер крупного положения в Малом театре, один из его «первых сюжетов».

«Разумеется, Лужский» — отвечал Станиславский без малейших колебаний.

Тут сразу сказывалась двоякая непримиримость. Непримиримость со всем, что называлось «традициями Малого театра». Рыбаков вырос на этих традициях. Из них сложилась вся его артистическая личность. Ученик Федотовой, подражатель Самарина, он впитал их искусство со всем его обаянием и со всеми пороками — сентиментализмом и консерваторством. Впитал покорно, крепко, навсегда. И ярко служил ему своими благодарными сценическими данными. Типичный носитель «традиций». Причем под этим наименованием воспринималась не только сущность, но чаще

формы, застывшие в своей повторности. Они-то и заграждали пути к новому и свежему, против них-то и были направлены наши мечты.

Нам бы, кидающимся в плавание за новыми миражами, не преодолеть художественных привычек такого актера, — они уже стали его природой, — не заразить его новым верованием.

А главное: не примирить его с нашей дисциплиной, *не подчинить диктаторской воле директора-режиссера.*

Из первой же беседы со Станиславским мне было ясно, что стремление подчинять людей своей воле мерами суровой дисциплины в нем было сильнее, чем во мне. Это оправдывалось и потом на протяжении многих лет. Раньше мне самому казалось, что я слишком уже требователен к аккуратности, к поведению в стенах школы и тому подобным частностям дисциплины. Помню, у меня была ученица, очень талантливая, но имевшая дурную привычку опаздывать на репетицию. Чтобы проучить ее, я попробовал однажды отменить вследствие ее опоздания всю репетицию. Отдал, так сказать, небрежную ученицу на суд товарищей. Эффект превзошел мои ожидания. На нее так накинулись, что она бросилась в санях догонять меня и когда догнала, то тут же на улице стала на коленях просить, чтобы я вернулся.

Вообразите, что тот же прием мне пришлось применить однажды, уже много-много лет позднее, в Художественном театре, к двум из самых замечательных наших артистов, из самых талантливых и из самых любимых,— актеру и актрисе тоже с этой дезорганизующей привычкой опаздывать. И опять, хоть и без

стояния на коленях в снегу, но мера оказалась чрезвычайно суровой, неизмеримо суровее штрафов или выговоров.

Во всех подобных случаях Станиславский был на моей стороне, потому что вообще шел еще дальше. Он, например, даже слишком часто прибегал к объявлению «военного положения», чтобы подтянуть репетиционный энтузиазм.

## 6

В оценках Художественного театра, его организация всегда славилась чуть ли не наравне с его искусством. В нашей восемнадцатичасовой беседе были заложены все основные принципы этой организации. Мы не упивались самовлюбленным обменом мечтаний. Мы знали, как быстро распадались предприятия, когда люди с наивной горячностью отдавались «благим намерениям», а в практическом осуществлении рассчитывали на каких-то деловых, второстепенных персонажей, которые вот придут помочь сразу все устроить и к которым идейные руководители чувствовали даже некоторое пренебрежение.

Разрабатывать план во всех подробностях было нетрудно, потому что организационные формы в старом театре до того обветшали, что словно сами просились на замену новыми. Например:

контора должна подчиняться требованиям сцены. Театр существует для того, что делается на сцене, для творчества актера и автора, а не для тех, кто ими

управляет. Контора должна гибко приспособляться ко всем изгибам, неожиданностям, столкновениям, наполняющим атмосферу артистической работы. Эта простейшая истина была в старом театре так загромождена канцелярскими штатами, карьеризмом, рутиной во всех взаимоотношениях,— так загромождена, что канцелярская форма становилась важнее артистического содержания. Можно было скорее уязвить самолюбие лучшего актера, чем среднего чиновника. Отказать в расходе по постановочной части или по вознаграждению работника сцены, но создать новую должность для молодого человека, приехавшего из Петербурга с запиской от ее сиятельства. Нельзя было провести на сцене самую скромную реформу, если это влекло за собой какое-то передвижение на письменных столах конторы. Или:

каждая пьеса должна иметь свою обстановку, т. е. свои, только в этой пьесе идущие декорации, свою мебель, бутафорию, свои, только для этих ролей сделанные костюмы.

Теперь в каждом театре Советского Союза это азбука дела, а тогда казалось целой революцией. Старый театр имел «сад», «лес»,— как сами же чиновники фрондировали,— «высочайше утвержденной зелени»; имел гостиную с мягкой мебелью и высокой лампой в углу под желтым абажуром для уютного любовного диалога; зал с колоннами, конечно писанными; мещанскую комнату с мебелью красного дерева. В декорационном помещении имелся «готический» зал и «ренессанс» для пьес «классических», как называл режиссер все костюмные пьесы, хотя бы

они писались современными авторами. К ним были соответствующие стулья с высокими спинками, черный резной стол и курульное кресло, которое режиссер упорно называл «культурным» креслом. Все это имущество переходило из одной пьесы в другую. Добиваться новой декорации было не легко. «Гардероб» каждый актер имел свой и делал его по своему вкусу. Даже советоваться с режиссером не находил нужным. Актрисы советовались между собой, чтобы не повториться в цвете платьев.

О монолитном спектакле, в котором все части гармонично слиты, никогда не думали.

Для писания декораций был на жаловании декоратор или декоратор-машинист. Декоратору Малого театра Гельцеру иногда удавались отличные «интерьеры», как в «Талантах и поклонниках», но это бывало исключением. Привлекать в театр художников, тех самых, которые увлекают публику на выставках картин, не приходило в голову ни начальству, ни режиссуре.

Оркестр, играющий в антрактах, мы устраняли как ненужное и вредное для цельности эмоций развлечение. Пережиток тех времен, когда театр считался только забавою. А между тем, помню, что даже такая актриса, как Ермолова, говорила мне: «А мне жаль, что вы уничтожили оркестр. Звуки музыки перед поднятием занавеса всегда так хорошо настраивают нас, актеров».

В коридоре во время действия должна быть тишина. Для этого свет в коридорах должен быть притушен, что невольно заставляет разговаривать тише. Наш хозяин театра купец Щукин, где мы через год

начнем играть, пробовал сначала возражать против такого нововведения. «Как бы, знаете ли, публика не обиделась». Но потом сам так вошел во вкус, что иначе не ходил как на цыпочках.

Надо было бороться и с оскорбительной привычкой публики входить во время действия. Стоит группа в коридоре, разговаривает; дверь в зрительный зал открыта. «Пора входить»,— говорит один. «Нет, еще не начали»,— отвечает другой, взглянув через дверь и увидев, что занавес еще не поднят. Он, видите ли, привык входить, когда действие уже началось.

Мы придумали притушить свет в коридорах перед началом, это заставит публику спешить на места. До полного запрещения входить во время действия наша мысль тогда еще не дерзала. Это пришло много позднее, лет через десять.

Ведь вот до чего театральная публика веками избалована рабским положением актера! Он делает ее культурнее, он облагораживает ее мечты, он доставляет ей самую высокую духовную радость, и публика восхищается актером; но, приходя в театр, она заплатила деньги и, стало быть, имеет право распоясаться и командовать. Теперь нет в Советском Союзе театра, в котором не было бы запрещения входить в зал во время действия. А сколько было борьбы вокруг даже такого малюсенького вопроса! Помню, один большой «театрал», посетитель всех премьер — когда мы объявили о запрещении входить во время действия — перестал посещать Художественный театр.

— Неужели вас не интересуют наши новые постановки?

— Что делать! Должен отказаться. Я привык приходить в театр, когда мне удобно. Меня могут задержать важным разговором. Вы хотите насиловать мою волю. Не согласен.

Но вот в первый год революции: слышу во время действия шум в коридоре. Оказывается какой-то болван, решивший, что революция дала ему право делать все, что ему угодно, угрожает капельдинеру револьвером, если его не впустят в зал.

Даже Мейерхольд в своем театре одно время вывесил плакат, в котором подчеркивалось разрешение публике не только аплодировать, но и шикать и свистеть, если ей не нравится, а кроме того входить и выходить во время действия, когда ей заблагорассудится. Разумеется, как художник он скоро убедился в невозможности играть при таких условиях и вернулся к порядку Художественного театра.

Отношение к публике было одним из крупных вопросов нашей беседы. В принципе нам хотелось поставить дело так, чтобы публика не только не считала себя в театре «хозяином», но чувствовала себя счастливой и благодарной за то, что ее пустили, хотя она и платит деньги. Мы встретим ее вежливо и любезно, как дорогих гостей, предоставим ей все удобства, но заставим подчиняться правилам, необходимым для художественной цельности спектакля.

## 7

Опускаю еще много других частностей нашей беседы: афиша должна составляться литературнее казенной афиши Малого театра; занавес у нас будет раз-

движной, а не поднимающийся; вход за кулисы запрещен, о бенефисах не может быть и речи; весь театральный аппарат должен быть так налажен до открытия театра, чтоб первый же спектакль производил впечатление дела, организованного людьми опытными, а не любителями; чтобы не было запаздывания с началом, затянутых антрактов: там что-то случилось со светом, там зацепился занавес, там кто-то шмыгнул за кулисы и т. п.

Крупнейшими кусками организации были:

репертуар,

бюджет

и,— самое важное и самое интересное,— порядок репетиций и приготовление спектакля.

Наиболее глубокая организационная реформа заключалась именно в том, как готовился спектакль. Зародилась она, в сущности, в театральных школах, когда экзаменационные выпускные спектакли начали составляться не из отрывков для показа воспитанников, а из целых больших пьес. Когда педагоги не ограничивались тем, чтобы научить воспитанников первым шагам сценического искусства, но и ладили с ними всю пьесу. Учитель становился педагогом-режиссером. Индивидуальность воспитанника приучалась подчиняться требованиям мизансцены, ансамбля, общего вскрывания литературных и сценических качеств пьесы. Так работали в качестве преподавателей и Правдин, и Южин. Я же в Филармоническом училище и Ленский в школе императорских театров пошли еще дальше. Мы прежде всего готовили не один экзаменационный спектакль, а несколько — четыре, пять. Затем мы

вкладывали в ученические спектакли замыслы, далеко выходящие за пределы школьной программы, замыслы явно режиссерского, постановочного порядка. Словно в нашем распоряжении был не случайный состав школьной молодежи, а целая труппа. В течение зимы мы давали спектакли на наших школьных сценах, а великим постом, когда на семь недель все драматические театры вообще закрывались, нам предоставлялся императорский Малый театр. Спектакли были закрытые, но ими в Москве интересовались, так что театр всегда был полон. В смысле внешних постановочных эффектов ни я, ни Ленский, конечно, не могли развернуться: мы пользовались тем, что нам давали из имущества Малого театра. Тем не менее, мы ухитрялись и в этой области делать часто новее того, к чему публика в старом театре привыкла.

Вот такой же порядок подготовки пьес был и у Станиславского. Это было для нас моментом огромного сближения. Он тоже начинал с бесед о пьесе и потом репетировал, медленно подвигаясь от одной сцены к другой, останавливаясь на какой-нибудь из них на несколько часов, на несколько дней, добивался исполнения его замысла повторяя сцену или даже кусок сцены десятки раз. Чего именно он добивался, вопрос другой,— важно то, что, работая таким путем, мы не связывали себя рутиной репетировать сразу на сцене и сразу всю пьесу.

Пройдет много лет, Художественный театр будет развивать, расширять и утончать эту реформу уже в условиях не школы, как я в Филармонии, и не кружка любителей, как Станиславский в своем «Обществе

любителей искусства, а в условиях большого профессионального театра, а старый театр все еще будет упираться и работать попрежнему.

Наша организация будет просачиваться в другие театры чрезвычайно медленно, особенно по провинции. Но с первых же лет революции, когда дело театра станет крупнейшим государственным делом, когда театру будет придано значение, небывалое в истории человечества и его духовной культуры,— тогда уже все театры, все до единого, до самого глухого угла страны, воспримут организацию Художественного театра, как нечто совершенно естественное, с чем спорить даже не придет никому в голову.

А как было? Вот:

никаких предварительных бесед о пьесе;

встреча занятых в пьесе актеров начинается с механической проверки ролей по тетрадкам, верно ли они расписаны; при этом главные исполнители редко присутствуют; их роли сверяет помощник режиссера;

первая же репетиция сразу на сцене. Актеры ходят с тетрадками, плохо понимая еще, в чем дело вообще в этой пьесе, а режиссер уже показывает: «При этих словах вы направо к столу, а вы налево в кресло, а ты, Костя, в глубину к окну». Почему направо к столу и налево в кресло,— это пока понимает один режиссер; актеры послушно вносят его ремарки к себе в тетрадку. Да и некогда объяснять: надо в каждую репетицию пройти всю пьесу, все четыре или пять актов. Завтра режиссер повторит, кто направо к столу, а кто налево в кресло. Потом он объявит два дня «на выучку ролей». Потом пойдут репетиции изо

дня в день, все так же, каждый раз всех четырех актов. Постепенно актеры перестанут заглядывать в тетрадки и суфлер не будет так надрываться, громко подсказывая весь текст. Исполнители маленьких ролей от усердия или от обиды очень скоро покажут, что у них роль готова совершенно. Актеры крупнее долго будут бороться с необходимостью громко произносить еще совсем чужие слова, играть не определившиеся чувства, проявлять темперамент безо всякой видимой причины. Часто бесцеремонно или с вежливой оговоркой—зависит от взаимных отношений—будут изменять заказанную режиссером мизансцену; ему оказалось неудобно направо к окну, а ей неудобно налево в кресло. По правде сказать, неудобно не по психологии, а просто не отвечает старым нажитым привычкам актера.

Ермолова все еще смотрит в тетрадь. Однажды, войдя на сцену на репетицию, она говорит своим низким грудным голосом, не громко, словно самой себе: «Сегодня я попробую третье действие». Это значит, что она дома разработала свой замысел и хочет проверить. Она репетирует третье действие наизусть, бросает искры своего могучего темперамента. Кругом загораются, поднимается интерес к пьесе, возбуждается желание подтянуться. В перерыве ее хвалят, более молодые восхищаются, целуют руку,—она ее скромно вырывает,—пьеса начинает становиться на рельсы. Актеры с искренней или показной любовью дают друг другу советы, сочиняют новые удобные мизансцены. Роль режиссера здесь впереди, у рампы, на стуле около суфлера, окончилась; он никому не нужен, ему

М. Г. Савина в «Золоте» Вл. И. Немировича-Данченко, с надписью автору

С фотографии

удобнее уйти в глубину и заняться «народной сценой», с «выходными» актерами. Над ними он может проявлять свою власть с полным авторитетом, никто не посмеет сделать ему ни одного возражения. Актеры наладят пьесу сами.

Последний акт всегда наспех: пора обедать, вечером надо играть. Поэтому замысел легко съезжает на резонерские или сентиментальные, т. е. на усталые подытоживания предыдущих переживаний.

Контрольного глаза нет. Что вышло в целом, какие идеи пьесы нашли настоящее выражение, что побледнело, а что, наоборот, излишне кричит,— это мы увидим только на спектакле или, в лучшем случае, на единственной генеральной репетиции.

Генеральные репетиции...

Беседа между мной и Станиславским шла в 1897 году, а первая генеральная репетиция в истории русского театра состоялась в 1894 году, всего за три года, во время постановки моей же пьесы «Золото».

Это хочется рассказать. Случилось это так. Пьесу репетировали одновременно в Москве и Петербурге. Сначала она должна была пойти в Петербурге в бенефис Стрельской, 20 октября. Репетиции шли под тяжестью ежедневных бюллетеней из Ливадии (Крым) о болезненном состоянии Александра Третьего. Он умирал. И 20 октября, когда я, одевшись в сюртук в надежде на вызовы во время премьеры, вышел в седьмом часу на Невский проспект, мне сразу бросились в глаза тихие, молчаливые толпы около траурных бюллетеней на стенах. Император умер. Театры были закрыты на неопределенное время.

Под давлением церкви театр в России всегда расценивался властями как грешная забава. Поэтому и великим постом театры закрывались. Даже незадолго до революции, священник в Самаре отказался служить панихиду по знаменитой Коммиссаржевской, так как она была «актерка», т. е. существо, стоящее вне возможностей быть прощенной на том свете, и потому грех даже молиться о ней.

Частным театрам было разрешено снять траур, если не ошибаюсь, через шесть недель. Шесть недель актеры обречены были на безделие и голод. С императорских же театров, где актеры получали жалованье круглый год, траур был снят только 2 января. И вот я стал добиваться, чтобы воспользовались пустым временем и сделали еще ряд репетиций моей пьесы и, наконец, генеральную: полную репетицию, как спектакль, со всей обстановкой, в костюмах и гримах. Благодаря отношению ко мне артистов мне это удалось. В пьесе были заняты все четыре первые актрисы труппы — Федотова, Ермолова, Лешковская, Никулина, и первые актеры — Южин, Ленский, Рыбаков, Музиль.

До этого случая для автора все бывало сюрпризом — и декорация, и костюмы, и гримы. У меня резко сохранилось в памяти чувство холодного ужаса, когда перед началом премьеры одной моей пьесы я увидел главного исполнителя в гриме, никак не отвечавшем моим догадкам о внешнем образе. А надо было одобрить и криво улыбаться, чтоб не испортить настроение актера перед самым его выходом на сцену. А чтоб актриса до спектакля надела платье, только что

сшитое у знаменитой портнихи,—нельзя было бы и заикнуться. На вас замахали бы руками как на еретика: платья на премьере должны быть с иголочки.

Впоследствии мы со Станиславским, может быть, даже избалуемся, будем делать не одну, а пять-шесть генеральных. Это — полных, всей пьесы, а частичные генеральные, т. е. репетиции первых актов в декорациях, гримах и костюмах, будут начинаться за полтора-два месяца.

А когда актеры Художественного театра станут пайщиками дела, т. е. полными хозяевами его, вложат в него свои заработки и свои жалованья, тогда вы увидите, как они научатся ценить свои художественные задачи. В самый разгар сезона, при полнейших ежедневных сборах, мы прекратим спектакли на десять дней, чтобы свободно, не стесняясь временем, делать генеральные репетиции «Ревизора». В другой раз мы прекратим спектакли на две недели, чтобы довести до конца постановку «Гамлета». Будет случай, когда в течение нескольких месяцев мы будем играть только пять вечеров в неделю вместо семи, чтобы сохранить свежие творческие силы для репетиций.

Пусть вам объяснит умный коммерсант широкого масштаба, что и в материальном отношении мы от этого только выигрывали.

Это был единственный театр, в котором репетиционная работа поглощала не только не меньше, а часто и больше творческого напряжения, чем самые спектакли. Я останавливаюсь на этом так долго потому, что на этих-то работах и производились новые искания, вскрывались глубинные авторские замыслы,

расширялись актерские индивидуальности, устанавливалась гармония всех сценических частей.

В нашей восемнадцатичасовой беседе сознание громадной важности этой реформы было непоколебимо. И все правила закулисного быта, вся дисциплина, взаимоотношения, права и обязанности, — все складывалось, как надо было для такой работы. Этим путем ковалась та группа театральных работников, которую со временем будут называть *коллективом*.

Как-то я спросил Южина, когда он стал управляющим Малого театра,— как он может мириться со старыми репетиционными приемами, имея уже перед глазами многолетний опыт Художественного театра. Он ответил так:

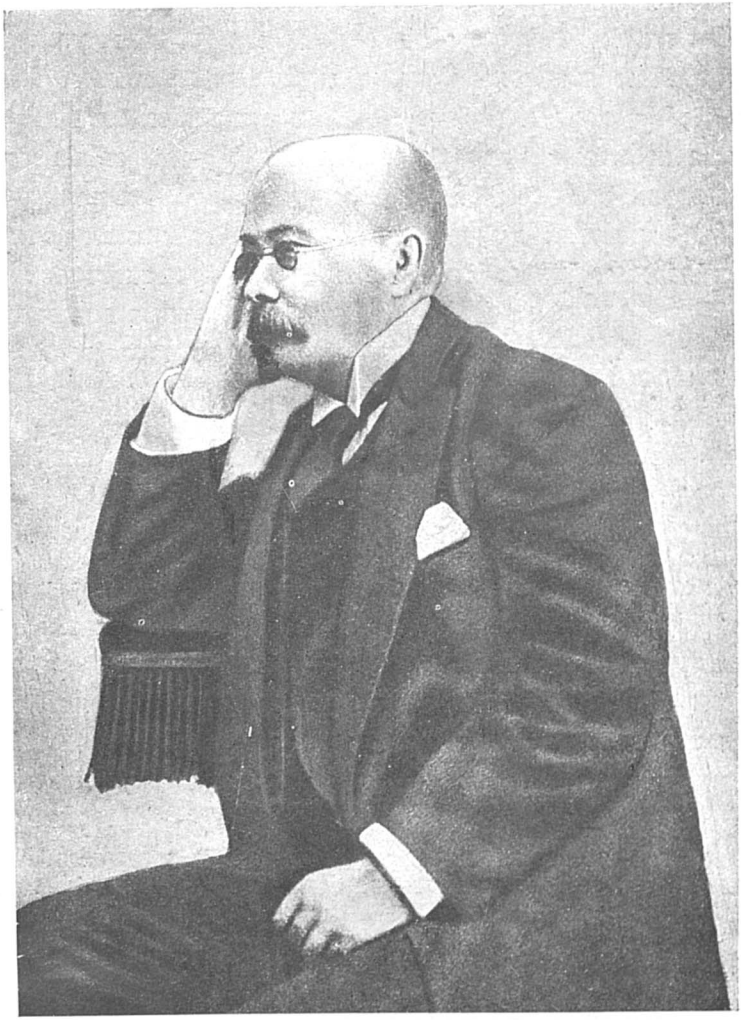
«Я готов дать моему режиссеру на постановку столько времени, сколько ему нужно, но он *не видит* в пьесе больше того, для чего вполне достаточно трех недель, месяца».

Так ли это? Режиссер не увидит, актеры увидят. Кто знает, откуда придут творческие толчки. Надо, чтобы рабочая атмосфера им помогала.

## 8

Боюсь, что мой рассказ становится скучноватым. От моей встречи со Станиславским читатель мог ожидать подробностей поэффектнее. Но это-то и отличало нашу беседу от многочисленных театральных затей, которые «отцветали, не успевши расцвесть».

Я уже упоминал об одном из корифеев нашей литературы — Петре Дмитриевиче Боборыкине. С ним,



П. Д. Боборыкин

С фотографии 1890-х гг.

Вл. И. Немирович-Данченко

С фотографии конца 1870-х гг.

как и с Чеховым, я много-много говорил о новом «литературном» театре. Пылкого темперамента, огромной эрудиции, он мог в пять минут набросать самый блестящий репертуар нашего обетованного театра; мог рассказать, как это дело обстоит во всех столицах Европы, где он чувствовал себя как дома, знал всех лучших актеров, актрис, авторов, критиков; писал статьи о театре, читал лекции... Однако мне никогда не удавалось вовлечь его в подробный анализ самой «кухни» театра. Это ему было скучно. Он горел результатами, а не тем упорством, которое создает результаты. Хотя он был прежде всего романист, но отдавал театру большое количество времени, был даже выдающимся драматургом. Но он не был «человеком театра». Он любил всю показную, лицевую сторону, но скользил по тому, что можно бы назвать «трудом» театра. Вот что мы, люди театра, любили больше всего на свете. Труд упорный, настойчивый, многоликий, наполняющий все закулисье сверху донизу, от колосников над сценой до люка под сценой; труд актера над ролью; а что это значит? Это значит — над самим собой, над своими данными, нервами, памятью, над своими привычками... Качалов как-то сказал, что для актера Художественного театра каждая новая роль есть рождение нового человека... Труд мучительный, жертвенный, часто неблагодарный до отчаяния; и, тем не менее, труд, от которого актер, раз ему отдавшись, уже не захочет оторваться никогда в жизни, не променяет его ни на какой более спокойный.

Если этого нет, не надо идти в театр.

Вот что было в самом корне сближения между мною и Станиславским. И, может быть, чем больше в нашей беседе было деловых, кажущихся скучными, подробностей, чем меньше мы избегали их, тем больше было веры, что дело у нас пойдет.

## 9

В какой степени Станиславский был честолюбив?

Вопрос этот не раз возникал в моем сознании, когда за интонациями его низкого, всегда согретого, немного хриплого голоса звучало: или удовлетворение,— что его радовало, или досада,— что огорчало, или явная сдержанность, — чувство, которое он избегал обнаружить.

Много начинаний, обставленных отличными условиями, расползалось на моих глазах от актерского честолюбия.

Но вот в нашей беседе был такой кусок.

Говорили о репертуаре. Прежде чем открыть двери театра, чтобы сразу играть ежедневно, надо иметь несколько готовых спектаклей. Американская и французская система повторять одну пьесу до тех пор, пока она делает сборы, была незнакома русскому театру; да и не привилась бы,—от нее чересчур пахнет ремеслом. Разбирали игранные уже спектакли в кружке Станиславского, расценивали их с точки зрения интересов нашего будущего театра. Подошли к двум крупнейшим из них — «Отелло» и «Уриэль Акоста». Я не скрыл моих колебаний. Несмотря на большие внешние достоинства этих постановок, вопрос упирал-

ся в качества главного исполнителя. Дело, к которому мы готовились, было слишком серьезно, чтоб начинать его с фальшивых комплиментов. В нашей беседе наступил момент психологического острия.

И Станиславский не произнес ни одного слова в защиту. Он покорно предоставлял мне решать, удаются ему трагические роли или нет. «Отелло» и «Уриэль» мы так и не включили в репертуар.

Можно смело сказать, что ни один крупный актер не был бы способен на такой самоотверженный жест.

Не должен ли я был заключить уже из этого одного, что этот всевластный создатель своих спектаклей сумеет подчиниться той дисциплине, какую он сочиняет для других? Что жертвы, какие он потребует от других, он принесет и сам?

Разумеется, я не был так наивен, чтобы считать крупного театрального человека лишенным всякого честолюбия. Но как у всякой страсти, сила честолюбия может быть созидательной, может быть и разрушительной. Под ее напором художник может создавать самое лучшее, на что он способен, а все знают и до каких злейших поступков доводит эта страсть. Это зависит еще от каких-то качеств характера...

В конце концов, из ряда отдельных мелких реплик у меня нанизывалось впечатление, что каково бы ни было у Станиславского честолюбие,— актерское ли, стать Ленским,— он им смолоду увлекался,—

или Росси, Поссартом, — европейские трагики, о встречах с которыми он любил рассказывать и которые явно импонировали ему своей генеральской монументальностью, —

режиссерское ли,—создать из себя русского Кронека,—режиссер знаменитой Мейнингенской труппы,—Станиславский то и дело приводил примеры шикарных приемов, какими Кронек обставлял свою монархическую режиссерскую власть,—

нанизывалось впечатление большого вкуса и такта, складывалась уверенность, что мечта обо всем деле в целом поглотит то, что было первоисточником самой мечты.

И вдруг совершенно неожиданное.

Уже к концу нашей беседы, утром, за кофе, я сказал: «Нам с вами надо еще установить — говорить друг другу всю правду прямо в лицо». После всего, о чем мы уже договорились, я ожидал в ответ несколько слов, вроде «это само собой разумеется» или «мы к этому уже благополучно приступили». Каково же было мое удивление, когда Константин Сергеевич молча откинулся к спинке кресла и остановил на мне взгляд словно побелевших зрачков и сказал:

«Я этого не могу».

Я сначала не понял и подхватил: «Ах, нет. Я даю вам это право во всех наших взаимоотношениях».

«Вы не поняли. Я не могу выслушивать всю правду в глаза, я...»

По искренности, по прямоте это так же было замечательно, как и противоречило всему предыдущему. Я постарался смягчить уговор: «Всегда можно найти такой способ говорить правду, чтоб не задеть самолюбия...»

Много раз потом, на протяжении десятков лет совместной работы, мне вспоминалось это признание,

Иногда оно казалось мне пророческим. Но и оно было неточно. Часто Константину Сергеевичу можно было говорить в глаза самую тяжелую правду, и он принимал ее просто и мужественно; а иногда, действительно, возбуждался, страдал или еще чаще негодовал от правды, гораздо менее значительной.

Природа Станиславского страстная и сложная. Она развертывалась перед нами годами. Многое в нем долго нельзя было разгадать благодаря поражавшим нас противоположностям. Трафаретные определения, однокрасочные, никогда не были пригодны для его характеристики.

Долго горячие, преданные поклонники называли его «большим ребенком», но и это, в конце концов, определяло очень мало и было не серьезно.

А наше первое свидание было слишком переполнено горячим желанием полюбить друг друга; для спокойного анализа в нем мало было места. Он тоже, вероятно, делал про себя догадки относительно моего характера. Он даже признался, что уже года полтора «ходит вокруг» меня с мыслью встретиться на деле...

## 10

Два медведя в одной берлоге не уживутся.

С доверчивой улыбкой друг перед другом мы смело, без фарисейства, поставили и этот вопрос. Как мы поделим между собой наши права и обязанности. Еще в административной области можно было размежеваться. Станиславскому предстояло нести большую актерскую работу, поэтому хотя за ним и сохраня-

лись и права, и обязанности вникать во все дела по администрации, но наибольшей тяжестью она возлагалась на меня: решили, что я буду тем, что в юридическом «товариществе» именовалось директором-распорядителем.

Но ведь кроме того и прежде всего мы оба в своих группах были полновластными режиссерами и педагогами. Оба привыкли утверждать свою единую волю, и сами привыкли, и своих воспитанников приучили. Да и были убеждены, что иначе никак не может быть. И если по постановочной части у Станиславского было больше опыта, он уже проявлял и новые приемы в мизансцене, в характерности, в народных сценах, и я не мог не признать его решительного преимущества передо мною,— то в проведении внутренних, актерских линий постановки нам не избежать было положения двух медведей в одной берлоге.

Однако у Константина Сергеевича уже было припасено разрешение этой трудной проблемы. Он предложил так:

вся художественная область разделяется на две части — литературную и сценическую. Оба мы охватываем всю постановку, помогая друг другу и критикуя друг друга. Как это будет технически, сговоримся потом. Во всяком случае, имеем в художественной области одинаковые права, но, в случае спора и во всякую решительную минуту, ему принадлежит право veto* в сценической части, а мне право veto в литературной.

---

* Запрещаю.

Выходило так, что за ним последнее слово в области *формы,* а за мной — *содержания.*

Разрешение не очень мудрое, и вряд ли мы оба не чувствовали в то же утро всю неустойчивость такого плана. Само дело очень скоро покажет, на каждом шагу покажет, что форму не отдерешь от содержания, что я, настаивая на какой-нибудь психологической подробности или литературном образе, смогу бить прямо по их сценическому выражению, т. е. по форме; и наоборот, он, утверждая найденную им и излюбленную форму, мог вступать в конфликт с моей литературной трактовкой.

Именно этот пункт и станет в будущем самым взрывчатым во всех наших взаимоотношениях...

Тем не менее, в то замечательное утро мы оба ухватились за эту искусственную чересполосицу. Очень уж нам хотелось устранить все препятствия. Очень уж притягивало и не отпускало, казалось громадно и драгоценно то призрачное строение, которое мы так разукрасили снаружи и внутри, заражая друг друга с двух часов вчерашнего дня своими темпераментами, красивыми мечтами и такой близостью их реализации. Каждый искренно и безрасчетно готов был взвалить на себя жертвенную тяжесть уступок, лишь бы не потушить разгоревшийся в нас пожар.

## 11

Иногда запоминаются такие мелочи, такие, повидимому, незначительные краски.

На всю жизнь осталось в памяти утро и предрассветная тишина в усадьбе, когда я вернулся из Москвы. Сутки по шумной железной дороге; потом в сторону, сразу в тишину екатеринославских степей, в поезде с такой скоростью, что кажется, можно соскочить, нарвать цветов и догнать; потом добрых пятьдесят верст на лошадях, теплой южной ночью, в облаках пыли, поднимающейся в темноте и лезущей в ноздри; сбоку все время хруст нескошенного ячменя,— правая пристяжная топчет его по дороге,— и, наконец, погруженные в сон деревня и усадьба.

Мы с женой ходим перед террасой дома — от флигеля, где «службы» и конюшня, до начала парка. Я уже рассказал ей о свидании с Алексеевым и продолжаю припоминать подробности. Отдельные черточки, наблюдения перебиваются деловыми соображениями и так связываются с мечтами, словно тонут в них. Ни в усадьбе, ни в степи — ни звука. Фыркнет лошадь,— они около конюшни на воле, перед бричкой с овсом,— в конюшне душно; прокричит утка на реке, испугавшись вынырнувшей рыбы; какая-нибудь из больших дворовых собак неслышно приблизится, лизнет руку: собаки как-то осторожно чувствуют предрассветную тишину, точно боятся нарушить ее последний час. Там где-то за садом уже потянулись светлые полоски. Мы подходим к колодцу, обходим лужицы около нового сруба, опускаем ведро за свежей водой.

Мечты и планы, планы.

В чем особенная сила театра? Почему к нему тянутся и девушка из глухой провинции, как Нина Зареч-

И. В. Немирович-Данченко, отец автора

С фотографии конца 1860-х гг.

А. Г. Немирович-Данченко, мать автора,
и В. И. Немирович-Данченко, сестра автора

С фотографии 1890-х гг.

ная в «Чайке», и гимназист, и купеческий сын, и отпрыск княжеского рода князь Сумбатов, и доктор Васильев бросает свою громадную практику, и генерал Стахович, товарищ на «ты» великих князей, снимает свой мундир, чтобы стать актером, молодой граф уходит из родительского дома за актрисой, которая даже старше него, но замечательно талантлива, и лучшие писатели, перед которыми раскрыты настежь двери, предпочитают отдавать свои лучшие чувства театру и актерам? Через десять лет Художественный театр будет большим паевым товариществом; посмотрите его пайщиков: мещанин города Одессы, замечательный актер; чудесная актриса, крестьянка Саратовской губернии Бутова; учитель чистописания, очаровательный Артем; «Рюриковичи» граф Орлов-Давыдов, князь Долгоруков; ее превосходительство Иерусалимская — это наша grande dame* Раевская; почетный купец, еще купец, графиня Панина, князь Волконский, лекарь Антон Чехов...

Музыка жизни; дух легкого, свободного общения; непрерывная близость к блеску огней, к красивой речи; возбуждается все мое лучшее; идеальное отображение всех человеческих взаимоотношений — семейных, дружеских, деловых, любовных, еще любовных, без конца любовных, политических, героических, трогательных, смешных. И закулисный быт актеров, всегда взвинченный, всегда трепетный, и всё они переживают вместе — и радость, и слезы, и негодование.

Царство мечты. Власть над толпами.

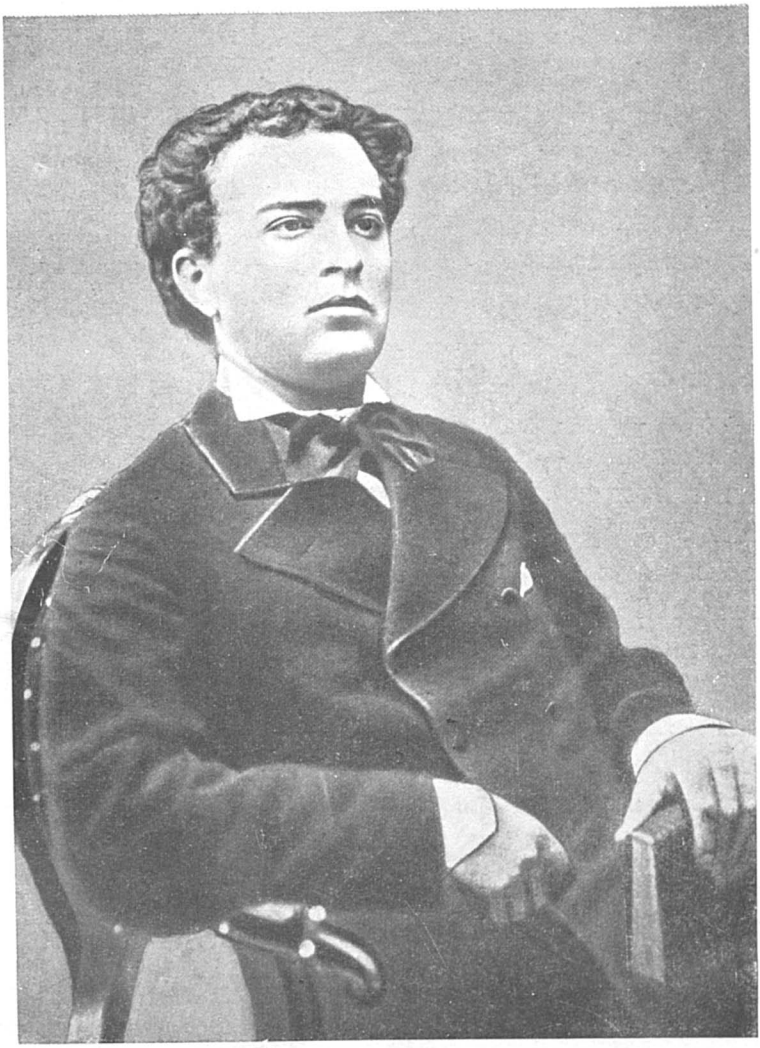
---

* На роли «дам».

Через всю мою жизнь, как широкая река через степи, проходит эта притягивающая и беспокойная, отталкивающая и не выпускающая из своих чар атмосфера театра и театрального быта.

У девятилетнего мальчика ежедневные представления в картонном театре на подоконнике; сам и актер и афишер, и музыкант и дирижер с палочкой; любимая возня — в мусоре строящегося летнего театра; любимые запахи — типографской краски на афише и газа за кулисами; дружба с капельдинером. В тринадцать лет драматург, автор пятиактной мелодрамы «Жак-Ноэль Рамбер», четырехактной комедии с куплетами и водевиля с пением «Свадебная прическа». Все три сочинены в одно лето. Первое увлечение — наездница в цирке, первая в шестнадцать лет любовница — актриса. Потом любитель, все самые лучшие связи — за кулисами, и т. д., и т. д.

И откуда это? По какой теории наследственности? Отец — провинциальный военный, помещик Черниговской губернии, никогда не приближавшийся к театру; мать из совсем глухого угла Кавказа, вышла замуж четырнадцати лет, не знала никакого театра, в пятнадцать родила, но вместе с няньчаньем ребенка долго еще играла в куклы... Правда, отец выписывал журналы и имел для своего Стародуба очень недурную библиотеку. И не ожидал, конечно, что она отравит его первенца: в военном корпусе брат Василий был несколько раз посажен в карцер за ряд стихотворений против начальства; затем, наперекор строжайшим настояниям отца, бросил корпус, убежал в Петербург и, в бурном одиночестве, выработался



И. И. Немирович-Данченко, брат автора

С фотографии 1870-х гг.

в писателя, прославившего имя скромного подполковника.

Ну это от библиотеки,— Пушкин, Лермонтов, Марлинский, «Современник», — а откуда страсть к театру? Второй брат, Иван, красавец, тоже бросил юнкерское училище и ушел в актеры. Бедняга сгорел от туберкулеза как раз на пороге сверкающих успехов. Единственная сестра, одна из очаровательнейших женщин театра, стала известной актрисой.

И вот — четвертый.

Откуда такой поток в литературу, в театр, в музыку? Где его источники?

Разве вот как раз в том, почему мать до шестнадцати лет играла в куклы...

## 12

Ни имени Чехова, ни его писательского образа около нас — меня и Алексеева — в нашей беседе не было. Разумеется, я о нем упоминал, но это оставалось без всякого отзвука. В репертуаре Константин Сергеевич обнаруживал хороший вкус и явное тяготение к классикам. А к современным авторам был равнодушен. В его театральные расчеты они совсем не входили. Рассказы Чехова он, конечно, знал, но как драматурга не выделял его из группы знакомых его уху имен Шпажинского, Сумбатова, Невежина, Гнедича. В лучшем случае, относился к его пьесам с таким же недоумением, как и вообще вся театральная публика.

Притом же мы эгоистично, глубоко эгоистично, обсуждали *наш* театр, наш, вот театр Станиславского

и мой. Театром Чехова он станет потом, и совершенно неожиданно для нас самих.

А Антон Павлович в это время, в лето 1897 года, закрылся от театра всеми допускаемыми средствами; от театра, от его друзей, от его дразнящих образов и слухов забронировался, как ему казалось, навсегда. Писал, лечил в своем Мелихове и изредка прислушивался к зарубцовывающимся ранам: «Не буду пьес этих ни писать, ни ставить, если даже проживу еще семьсот лет».

Еще весной, за завтраком с Сувориным, у него внезапно открылось кровохарканье. Его свезли в клинику, где продержали месяца полтора, не пускали к нему долго даже сестру.

«Как я мог проглядеть *притупление,* я — врач!» — повторял он несколько раз.

На всю эту зиму, 1897-1898, он уехал в Ниццу.

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### 1

Мы решили готовиться к открытию год. Для уха американского менеджера или итальянского direttore это прозвучало бы чудовищно: целый год для подготовки театра. А нам и этого едва хватило.

Все наши хлопоты можно было разделить на четыре департамента: 1) сближение двух групп — его и моей — путем просмотра спектаклей — его и моих; это главный художественный департамент; 2) техническая подготовка, т. е. отыскание театрального здания, заключение договоров, налаживание всевозможных хозяйственных и административных частей; 3) подготовка так называемой «общественности» и 4) — о, кошмар! самое существенное: деньги, деньги и деньги.

Это, не правда ли, всем понятно. Это самое первое. В ушах звенит чисто московская интонация с откры-

тым сочувствием и скрытой усмешечкой: а где вы, господа хорошие, деньги достанете?

Теперь, когда я пишу эти строки, в Советском Союзе вопрос о средствах был бы самым второстепенным. Малейшая художественная инициатива, любая скромная, но честно и искренно работающая театральная труппа или эксперимент, совершенно фантастичный, но имеющий какую-нибудь связь с искусством,— все немедленно встретит поддержку *у самого правительства:* вас так или иначе устроят, чтобы вы могли осуществить ваше начинание.

А в ту эпоху мы с Алексеевым чувствовали себя на положении людей, на которых лакей посматривает подозрительно: не стянули бы эти господа чего-нибудь,— серебряную ложку или чужую шапку. Помню, как раз таким ощущением мы поделились друг с другом, выходя на богатый парадный подъезд от Варвары Алексеевны Морозовой. Это была очень либеральная благотворительница. Тип в своем роде замечательный. Красивая женщина, богатая фабрикантша, держала себя скромно, нигде не щеголяла своими деньгами, была близка с профессором, главным редактором популярнейшей в России газеты, может быть даже строила всю свою жизнь во вкусе благородного, сдержанного тона этой газеты. Поддержка женских курсов, студенчеств, библиотек — здесь всегда было можно встретить имя Варвары Алексеевны Морозовой. Казалось бы, кому же и откликнуться на наши театральные мечты, как не ей. И я, и Алексеев были с нею, конечно, знакомы и раньше. Уверен, что обоих нас она знала с хорошей стороны.

Но — театр! Да еще из любителей и учеников.

Когда мы робко, точно конфузясь своих идей, докладывали ей о наших планах, в ее глазах был такой почтительно-внимательный холод, что весь наш пыл быстро замерзал и все хорошие слова застывали на языке. Мы чувствовали, что чем сильнее мы ее убеждаем, тем меньше она нам верит, тем больше мы становимся похожими на людей, которые пришли вовлечь богатую женщину в невыгодную сделку. Она с холодной, любезной улыбкой отказала. А и просили-то мы у нее не сотен тысяч, мы предлагали лишь вступить в паевое товарищество в какой угодно сумме, примерно в пять тысяч.

Потребность в частных театрах все время чувствовалась в воздухе культурной Москвы. Были оперные сезоны, поддерживаемые богатым купечеством. Был театр случайно разбогатевшей актрисы Абрамовой, где играли пьесу Чехова «Леший». В том самом доме, где теперь Художественный театр, целый сезон продержался театр другой, случайно разбогатевшей актрисы — Горевой. Тут погибло больше двухсот пятидесяти тысяч какой-то почитательницы, влюбившейся в эту очень красивую, но холодную актрису. Ее театр начался очень шикарно. Она заново отделала зал, пригласила лучших провинциальных актеров на большое жалованье, а художественным директором — Боборыкина. Тот объявил блестящий репертуар, однако пробыл там всего двадцать три дня. Поссорился на репетиции с актрисой, которая отказывалась произносить в какой-то классической пьесе «я вспотела». Она говорила, что это грубо и неприлично. Боборы-

кин, вообще очень вспыльчивый,— у него в таких случаях сразу багровел весь череп,— сказал: «Это уж предоставьте мне решать, что грубо, а что нет, и знаменитый драматург понимал это лучше вас». Актриса уперлась на своем, а директриса Горева приняла ее сторону. Боборыкин и ушел. В конце концов, предприятие оказалось самым распущенным самодурством.

Все эти предприятия лопались как пузыри. И сложилось убеждение, что к редкому предприятию так подходит название «всепожирающий Молох», как к театральному. Богатые солидные люди это отлично знали и сторонились театральных фантазеров. Мы с Алексеевым чувствовали это и конфузились. Для искания денег надо было иметь не только прекрасные идеи, и не только веру в них, а еще какое-то качество, которого, очевидно, не было ни у него, ни у меня.

Сам Алексеев был человек со средствами, но не богач. Его капитал был в «деле» (золотая канитель и хлопок), он получал дивиденд и директорское жалованье, что позволяло ему жить хорошо, но не давало права тратить много на «прихоти». Был у него и отдельный капитал, но отложенный для детей, он не смел его трогать. Все это он очень искренно рассказал мне в первое же свидание. В наше теперешнее предприятие он собирался внести пай примерно в десять тысяч. Кроме того, и он, и жена его, Мария Петровна Лилина, — оказавшаяся потом прекрасной артисткой, — навсегда отказывались от жалованья.

Между тем, визит к Варваре Алексеевне Морозовой произвел на нас убийственное впечатление. Если уж

она отказала, то чего же ожидать от других состоятельных людей? Тогда мы выдвинули другое: я составил доклад в городскую Думу, призывая ее помочь нам субсидией. Мы хотели, чтобы наш театр был общедоступным, чтобы наша основная аудитория состояла из интеллигенции среднего достатка и студенчества. И не так, как это делается обыкновенно, т. е. дешево продаются плохие места, — нет: мы давали дешевые места рядом с самыми дорогими. Примерно так: первые четыре ряда для людей состоятельных, по четыре рубля за кресло — это дороже, чем в других театрах, а затем сразу по полтора рубля и дешевле; а первые места бельэтажа, обыкновенно в театрах самые лучшие, — по одному рублю; ложи бельэтажа — не по десяти или двенадцати рублей, как обыкновенно, а по шести.

А утренние праздничные спектакли мы отдавали Обществу народных развлечений — тот же репертуар в том же составе исполнителей — для рабочих, уже по совсем дешевым ценам, от десяти копеек.

Такой театр, казалось нам, должен был быть очень в духе городского управления, призванного заботиться о населении.

Поэтому наш театр в первый год и носил корявое название «Художественно-общедоступный».

Увы! Мой доклад был поставлен в Думе на повестку для обсуждения после того, как Художественный театр уже больше года просуществовал, т. е. ждал очереди и лежал в Думе без всякого движения примерно года полтора.

Таким образом, кардинальнейший вопрос нашего де-

ла — денежный — висел в воздухе. Быстро пробегали месяц за месяцем. И снег уже стаял, сани заменились пролетками; дурман сезона, «весь чад и дым» премьер, балов, богатых вечеринок оставался уже позади, поездки к «Яру» и в «Стрельну»* стали, как всегда перед концом, угарнее и пьянее, «толстые» журналы уже выпустили свои старшие козыри, прошли боевые студенческие концерты, уже говорили о гвоздях предстоящей весенней выставки картин «передвижников», скоро «прилетят грачи»,—

а что же: будет наш театр или нет, найдутся ли для нас деньги, и откуда найдутся, когда, строго говоря, мы их не ищем, —

мы сами конфузливо обегали этот вопрос, точно стыдились друг перед другом поставить его твердо и угрожающе.

## 2

Тем временем мы продолжали знакомиться: я — с его кружком, он — с моими воспитанниками. Мы не объявляли нашей молодежи о нашем плане, но шила в мешке не утаишь. Вспоминаю, как Москвин, перешедший из провинции в Москву в театр Корша на водевильные роли, тихо сказал мне: «Мне уже чуть не каждую ночь снится ваш театр». Волнующее известие скоро проникло в обе группы. Поднялось как бы соревнование. В эту зиму Станиславский поставил лучший свой спектакль, «Потонувший колокол» Гаупт-

* Популярнейшие загородные рестораны.

мана, а мои ученики совершили небывалое: они приготовили к выпускным спектаклям шесть постановок.

Станиславский чутко видел в Гауптмане «нашего» писателя.

Кстати сказать, Чехов очень любил Гауптмана, в то же время совсем не любил Ибсена.

Генеральная репетиция «Потонувшего колокола» сразу обнаружила и все высокие качества и основные недостатки Кружка. Мизансцена поражала богатством фантазии, новизной и изобретательностью. Каждый дюйм крошечной клубной сцены был использован с изумительной ловкостью; вместо обычной сценической, ровной площадки — горы, утесы и пропасти; эффекты — и световые, и звуковые, а в особенности паузы — создавали целую гамму новых сценических достижений. Звуки хороводов, нечеловеческие крики и голоса, свист ночных птиц, таинственные тени и пятна, леший, эльфы — все это наполняло сцену очень занимательной сказочностью. Отлично помню, как Федотова сказала: «Мне кажется, Костя с ума сойдет».

Это было самое сильное в спектакле, но и кроме того — краски и рисунки в декорациях, костюмах и сценических вещах создавались подлинными художниками.

Наконец, фигуры актеров были оригинальны, характерны и избавлены от трафаретов.

Таким образом, в «Потонувшем колоколе» живописная сторона спектакля была исключительно сильна, и в первых двух актах как будто нельзя было желать ничего лучшего. Но с развитием представления прояв-

лялся и основной недостаток спектакля: нетвердость внутренних линий, неясность или даже искажение психологических пружин и отсюда непрочность драматургического стержня. Во мне этот спектакль еще больше укрепил взгляд на Константина Сергеевича той эпохи; его режиссерская палитра обладала огромным запасом внешних красок, но пользовался ими он не по приказу внутренней необходимости, а по каким-то капризам темперамента в борьбе со штампами какой бы ни было ценой. Так продолжалось довольно много лет; иногда казалось, что он до странности придает мало значения и слову, и психологии.

Помню, даже на пятом или шестом году Художественного театра, в одном горячем споре,— в одном из тех, как будто беспокойных и нервных, но чрезвычайно полезных споров, которые происходили между нами обыкновенно по окончании репетиций,— все уже разошлись, на сцене готовятся к вечеру, входят и выходят капельдинеры, убирающие зал, мы то и дело перемещаемся из одного свободного угла в другой,— я формулировал ему так:

«Вы — режиссер исключительный, но пока только для мелодрамы и для фарса, для произведений ярко сценических, но не связывающих вас ни психологическими, ни словесными требованиями. Вы «подминаете» под себя всякое произведение. Иногда вам удается слиться с ним, тогда результат получается отличный,— но часто после первых двух актов автор, если он большой поэт или большой драматург, начинает мстить вам за невнимание к его самым глубоким и самым важным внутренним движениям. И потому у вас с

третьего действия спектакль начинает катиться вниз».

Станиславский сам, в своей книге «Моя жизнь в искусстве» не раз говорит об этом же с достаточной беспощадностью к самому себе, и становилось понятно, почему он так предупредительно уступал мне «содержание», оставляя за собой форму. Но живописной стороной легче «эпатировать» публику, так что в известном смысле Алексеев был прав. Во всяком случае, спектакль имел большой успех, а на генеральной репетиции публика собралась очень кроткая: я ушел в половине второго ночи, а предстояло играть еще два больших акта. Отметилась еще одна его особенность: при огромной настойчивости, — может быть, самой крупной черте его характера,— настойчивости, как проявления то сильной воли, то упрямого художественного каприза,— при такой настойчивости — полное отсутствие представления о времени и пространстве в жизни. На сцене он ясно чувствовал каждый вершок, а в жизни искренно признавался, что не представляет себе, что такое пятьдесят сажен, а что триста. Или четверть часа или полтора. Будет со временем такая репетиция «Шейлока», которую я убедил прекратить в половине пятого утра, когда не начинали еще 3-го акта, т. к. в антрактах Константин Сергеевич давал указания актеру, как владеть шпагой или как кланяться.

Так было в кружке Алексеева, но и на моих курсах подъем соревнования был исключительный. Происходило это потому, что на выпускном курсе было несколько крупных талантов, и потому еще, что среди них был Мейерхольд.

Этот, впоследствии знаменитый режиссер был принят в Филармонию сразу на второй курс и в школьных работах проявлял очень большую активность. И особенно в направлении общей дружной работы. Факт, небывалый в школах: после пяти приготовленных и сыгранных спектаклей мои воспитанники попросили разрешения приготовить еще мою пьесу «Последняя воля» почти самостоятельно. И действительно, я дал всего-навсего, как сейчас помню, девять классов, а в течение месяца большая пьеса была поставлена и сыграна в выпускном спектакле, который, между прочим, сильно выдвинул Книппер. «Заводилой» всего этого был Мейерхольд. Помню еще спектакль «В царстве скуки» — французская комедия Пальерона. Мейерхольд со своим товарищем даже обставил маленькую школьную сцену с отличной режиссерской выдумкой и технической сноровкой.

Как актер Мейерхольд был мало похож на ученика, обладал уже некоторым опытом и необыкновенно быстро овладевал ролями: причем ему были доступны самые разнообразные — от трагической роли Иоанна Грозного до водевиля с пением. И всех он играл одинаково крепко и верно. У него не было ярких сценических данных, и потому ему не удавалось создать какой-нибудь исключительный образ. Он был по-настоящему интеллигентен. Чехов говорил о нем (в «Одиноких» Гауптмана):

«Его приятно слушать, потому что веришь, что он понимает все, о чем говорит».

А ведь это так редко, если актер играет или умного, или образованного человека.

В. Э. Мейерхольд

С фотографии 1899 г.

И Чехова-поэта Мейерхольд чувствовал лучше других.

Меньше всего можно было ожидать, что материальное благополучие придет к нам от этой маленькой ученической сцены, а между тем это было так.

## 3

Филармоническое общество и училище находилось под покровительством великой княгини Елизаветы Федоровны. В московской культурной жизни частная инициатива всегда старалась найти себе опору в каком-нибудь покровительстве. Елизавета Федоровна любила театр, привязалась к моим школьным спектаклям, конфузливо старалась бывать даже на моих простых классах. Отношение к ней в московском обществе было хорошее, совсем не такое, как к ее супругу — великому князю Сергею Александровичу, который был генерал-губернатором Москвы.

Московское генерал-губернаторство играло в жизни России огромную роль; Петербург считался мозгом России, а Москва — сердцем. От Москвы по периферии ближе к провинции, в глубину, в недра страны. Помимо военных и административных узлов, здесь сосредоточились два больших пласта — дворянство и купечество. Дворянство постепенно беднело, а купечество все глубже и смелее распускало щупальцы по всей народной жизни. Эти два класса относились друг к другу с внешней любезностью и скрытой враждой: на стороне первых была родовитость, на стороне вто-

рых — капитал. Каждый друг перед другом старался, щеголяя дипломатическими качествами, напоминать о своих преимуществах.

Москва была нужна Петербургу во все важнейшие этапы истории. Перед войной государь непременно приезжал в Москву, точно поклониться купечеству, и тогда, после импозантного заседания, представители купечества делали подписку на военные нужды. Делали это очень торжественно: фабрикант подходил к листу, крестился, подписывал фамилию и цифру своего пожертвования, примерно три миллиона. Подписывая, великолепно знал, что если он своими поставками заработает на этой войне только сто процентов, то это будет плохо.

У купечества были связи и с великими князьями; я великолепно помню, как известный купец Хлудов дал взаймы великому князю Николаю Николаевичу старшему несколько сот тысяч рублей, конечно не рассчитывая получить их обратно. Для каких дел ему была нужна в Петербурге протекция великого князя, не знаю. Хлудовы были крупнейшими представителями текстильной промышленности, связи с центром были необходимы. Помню собственный рассказ Хлудова, как он получил разрешение сделать императрице Марии Федоровне (Александр Третий) подарок — великолепного молодого дога,— императрица любила собак,— и как, когда она вышла на прием, окруженная множеством маленьких собачек, дог ринулся за ними; Хлудов, обладавший огромной силой, сваливавший на наших глазах ручного тигра, удержал дога, но тот разорвал великолепный толстый шелковый шнур; собачки,

спасаясь от страшного зверя, бросились под юбки императрицы, дог — за ними, и Хлудов пополз на четвереньках, чтоб схватить непослушного пса.

Дворянство завидовало купечеству, купечество щеголяло своим стремлением к цивилизации и культуре, купеческие жены получали свои туалеты из Парижа; ездили на «зимнюю весну» на Французскую Ривьеру и в то же время по каким-то тайным психологическим причинам заискивали у высшего дворянства. Чем человек становится богаче, тем пышнее расцветает его тщеславие. И выражалось оно в странной форме. Вспоминаю одного такого купца лет сорока, очень элегантного, одевался он не иначе как в Лондоне, имел там постоянного портного... Он говорил об одном аристократе так:

«Очень уж он горд. Он, конечно, пригласит меня к себе на бал или на раут,— так это что? Нет, ты дай *мне* пригласить тебя, дай *мне* показать тебе, как я могу принять и угостить. А он все больше — визитную карточку».

На обязанности генерал-губернатора было поддерживать самые великолепные отношения с теми и другими. Это было иногда мучительно для тонкого аристократического вкуса. Один из генерал-губернаторов, князь Владимир Долгоруков, с трудом переносил необходимость большого сближения с недворянскими элементами. Рассказывали про него так: для сближения противоположных лагерей у него каждый день обедало не менее двадцати человек, и при нем состоял специальный адъютант, который должен был следить за тем, кого и когда приглашать к обеду.

— Кто у вас по списку на завтра?— спрашивает князь.

Адъютант показывает. При одной фамилии князь морщится:

— Нельзя ли без него обойтись?

— Нельзя, ваше сиятельство; давно не звали, человек нужный.

— Я знаю, но он пьет красное вино после рыбы и режет спаржу ножом...

Чтобы придать московскому генерал-губернаторству больше престижа, Александр Третий назначил сюда великого князя Сергея Александровича. Это был первый случай подобного рода. Дворянство было очень довольно, оно почувствовало, что великий князь будет гораздо больше на его стороне, чем на стороне купечества. Купечество относилось к нему суше. Говоря о нем, не пропускали случая подмигнуть насчет его склонности к молодым адъютантам, — что, мол, оправдывало и близость к великой княгине одного красивого генерала...

Раза два в год генерал-губернатор должен был делать большой прием московскому обществу. В эту зиму великая княгиня задумала вместо обычного раута дать в своем доме спектакль, в котором бы участвовали любители из высшего общества. Ей очень нравился спектакль Алексеева «Потонувший колокол», она смотрела его чуть ли не два раза. То ли она прослышала об устанавливавшихся между мной и Алексеевым близких отношениях, то ли это было случайно, но она просила как раз его — Алексеева и меня помочь ей в этом спектакле.

Вести с нами все переговоры она поручила адъютанту великого князя, полковнику Алексею Стаховичу.

Семья Стаховичей была из крупных помещиков — соседей и друзей Льва Толстого. Один из них — Михаил — был членом Государственной думы, министром временного правительства,— пожалуй, самый талантливый из семьи. Наш Стахович увлекся Константином Сергеевичем, называл его орлом, потом, когда театр имел уже успех, потянулся на большее сближение и с ним и со мной, вышел в отставку генералом, стал одним из крупнейших пайщиков Художественного театра, потом одним из его директоров и, наконец, актером. Это был типичный «придворный», красивый, один из самых элегантных мужчин, то что называлось, чрезвычайно воспитанный, но раб и своего воспитания, и своего аристократизма. Он отдал себя театру, а все-таки родовитость, связи с высшим светом ставил выше театра. И кончил он грустно: революции не принял и, потеряв все свое состояние, почувствовал себя одиноким даже среди нас, — и повесился.

Заниматься любительским великосветским спектаклем у нас, разумеется, не было никакой охоты, но отказаться было невозможно. Со свойственной нам добросовестностью мы взялись за дело. Однако Константин Сергеевич после первых эфектных бесед должен был прекратить бывать, так как у него в доме обнаружилась скарлатина. Я остался один.

Американцы говорят: « It is difficult to say, when and where anything begins and when and where any

end will come*» . Спектакль вышел очень удачным и оказался первой зарницей нашего будущего театра.

## 4

Дальше было так:

чем глубже и больнее ныло во мне сомнение в том, что денег для театра мы достанем, тем крепче зрела мысль, что школа без театра — явление бесполезное и не стоит ею заниматься, что воспитанники должны расти при театре, в нем должны получать первую сценическую практику в толпе, на выходах и в маленьких ролях; а потому, если мне не удастся создать в этом же году свой театр, я школу брошу и на этой деятельности поставлю крест.

Эту мысль я высказал директорам Филармонии. Они меня ценили, но к заявлению моему отнеслись с тем равнодушием, какое у них вообще было к училищу. Для них Филармоническое общество было ценно своими концертами, где они занимали места в первых рядах и могли перед всей Москвой щеголять своим меценатством. Так, вероятно, связь моя с ними и кончилась бы, но вышло иначе. Как-то во время одного из посещений великою княгиней училища кто-то из директоров и скажи ей, что, мол, все хорошо, только маленькая неприятность — Немирович покидает школу. На это она, будто бы, сказала:

---

* «Трудно сказать, где и когда что начинается и откуда придет развязка».

«Я не могу себе представить нашего училища без Немировича».

Этого было достаточно, чтобы вопрос вдруг круто повернулся. Среди директоров был богатый купец Ушков. В кабинете подлинный Рембрандт, в зале пол обложен перламутровой инкрустацией. В купечестве был обычай: на похоронах богатого купца щедро оделять нищих, чтоб они молились о спасении души богатого покойника. Когда в доме Ушкова умер бывший владелец, скопление нищих было так велико, что много людей было раздавлено.

Сам Ушков являл из себя великолепное соединение простодушия, хитрости и тщеславия. Как-то незадолго перед этим у меня был с ним эпизод: на своей крошечной сцене я давно отказался от декораций и заменил их так называемыми сукнами; сукна эти очень потрепались, я несколько раз обращался к администрации школы, но мне отказывали за неимением средств. Однажды я поймал удобную психологическую минуту и говорю Ушкову:

«Ну что вам стóит пожертвовать какие-нибудь пятьсот рублей. Вот великая княгиня зачастила ходить к нам — а на сцене какое-то тряпье».

«Хорошо,— говорит Ушков,— пятьсот — говоришь? (В веселую минуту он любил с собеседником переходить на «ты»). Я тебе эти пятьсот дам, но смотри— скажи обязательно великой княгине, что это я пожертвовал, хорошо?»— «Хорошо, только давай».— «Смотри ж, не забудь, что от меня пятьсот рублей, от Константина Ушкова».

Вот он-то и записался первым пайщиком в размере

четырех тысяч рублей. Впоследствии он не раз просил подчеркивать, что он был первым,— я это делал с удовольствием. С его легкой руки записались и остальные директора Филармонии, правда в очень небольших суммах — две тысячи, одна тысяча. Окрыленные этим успехом, мы с Алексеевым сделали еще один шаг, самый важный для всего будущего нашего театра: мы отправились к одному из виднейших московских фабрикантов — Савве Тимофеевичу Морозову.

5

Боборыкин называл крупные московские купеческие фамилии «династиями»; среди них династия Морозовых была самая выдающаяся. Савва Тимофеевич был ее представителем. Большой энергии и большой воли. Не преувеличивал, говоря о себе:

«Если кто станет на моей дороге, перееду не моргнув».

Шаги некрупные и неслышные, точно всегда без каблуков. И бегающие глаза стараются быстро поймать вашу мысль и быстро сообразить. Но высказываться не торопится: выигрывает тот, кто умеет выждать. Голос резкий, легко смеется, привычка все время перебивать свои фразы вопросом: «так?»

«Сейчас вхожу в вестибюль театра... так?.. Навстречу идет наш инспектор... так?..»

Голова его всегда была занята какими-то математическими и... психологическими расчетами.

К нему очень подходило выражение «купеческая сметка».

На месте дома знаменитых русских славянофилов Аксаковых он выстроил великолепное палаццо. Актер Садовский, о котором я упоминал и который славился эпиграммами, сочинил:

Сей замок навевает много дум,
Мне прошлого невольно стало жалко:
Там, где царил когда-то русский ум,
Царит теперь фабричная смекалка.

Эпиграмма в угоду дворянству, которое сильно завидовало «династии» Морозовых, получавшей три миллиона годового дохода. А держал себя Морозов чрезвычайно независимо. Вот что было однажды.

Слухи об его «палаццо», убранном с большим вкусом, дошли до великого князя, и вот к Морозову является адъютант с просьбой показать Сергею Александровичу дом. Морозов очень любезно ответил: «Пожалуйста, во всякое время, когда ему угодно». — «Так вот, нельзя завтра в два часа?» Морозов переспрашивает: «Ему угодно осмотреть мой дом?» — «Да». — «Пожалуйста, завтра в два часа». На другой день приехал великий князь с адъютантом, но их встретил мажордом, а хозяина дома не было. Это было очень тонким щелчком: мол, вы хотите мой дом посмотреть, не то чтобы ко мне приехать, — сделайте одолжение, осматривайте, но не думайте, что я буду вас приниженно встречать.

Знал вкус и цену «простоте», которая дороже роскоши. Силу капитализма понимал в широком, государственном масштабе; работал с энергией, часто исчезал из Москвы на недели, проводя время на фабрике, где тридцать тысяч рабочих. Знал тайные ходы петербург-

ских департаментов. Рассказывал однажды с усмешкой, как ему нужно было провести в Петербурге одно дело. Долго ничего не клеилось, пока ему не сказали потихоньку: отправьтесь по такому-то адресу, к вам выйдет роскошная дама, ничему не удивляйтесь и сделайте все, что она скажет.

Он поехал по указанному адресу; к нему, действительно, вышла красивая женщина.

— Вы ко мне по делу о моей замечательной корове? — сказала она весело.

— Да, да, — ответил он, быстро догадываясь.

— Но вас предупреждали, что это исключительный экземпляр, племенная, холмогорская. Меньше чем за пять тысяч я не могу ее уступить.

Морозов без всяких возражений вручил пять тысяч. Коровы он, конечно, никакой не получил, но зато все, что ему нужно было в департаменте, на другое же утро было исполнено.

Но человеческая природа не выносит двух равносильных противоположных страстей. Купец не смеет увлекаться. Он должен быть верен своей стихии — стихии выдержки и расчета. Измена неминуемо поведет к трагическому конфликту, а Савва Морозов мог страстно увлекаться.

До влюбленности.

Не женщиной — это у него большой роли не играло, а личностью, идеей, общественностью. Он с увлечением отдавался роли представителя московского купечества, придавая этой роли широкое общественное значение. Года два увлекался мною, потом Станиславским. Увлекаясь, отдавал свою сильную волю в пол-

С. Т. Морозов

С фотографии 1899 г.

ное распоряжение того, кем он был увлечен; когда говорил, то его быстрые глаза точно искали одобрения, сверкали беспощадностью, сознанием капиталистической мощи и влюбленным желанием угодить предмету его настоящего увлечения.

Сколько раз проводили мы время с ним вдвоем в отдельном кабинете ресторана, часами беседуя не только о делах театра, но о литературе,— об Ибсене.

Кто бы поверил, что Савва Морозов с волнением проникается революционным значением «Росмерсхольма», не замечая бегущих часов? Причем два стакана чая, порция ветчины и бутылка Johannisberg*—и то только, чтобы поддержать ресторанную этику.

Но самым громадным, всепоглощающим увлечением его был Максим Горький и в дальнейшем — революционное движение...

Мое знакомство с Саввой Тимофеевичем было сначала очень поверхностное. Встречались с ним где-нибудь на больших вечерах, или на выставках, или на премьерах,— где-то нас познакомили. Однажды был объявлен какой-то большой благотворительный спектакль, в котором я с моими учениками ставил «Три смерти» Мея. Встретившись где-то с Саввой Тимофеевичем, я предложил ему взять у меня два билета. Он очень охотно принял, но со смешком сказал, что у него нет с собой денег. Я ответил: «Пожалуйста, пусть десять рублей будут за вами; все-таки довольно любопытно, что мне, так сказать, интеллигентному пролетарию, миллионер Морозов состоит должником».

---

* Сорт вина.

Оба этой шуткой остались довольны. Прошло месяца два, мы где-то снова встретились, и он сразу: «Я вам должен десять рублей, а у меня снова денег нет». Я опять: «Пожалуйста, пожалуйста, не беспокойтесь. Дайте такому положению продлиться подольше». Так при встречах шутили мы года два. Однажды я ему даже сказал: «Ничего, ничего, я когда-нибудь за ними сам к вам приду». С этим я к нему вместе с Алексеевым теперь и вошел: «Ну, Савва Тимофеевич, я пришел к вам за долгом — за десятью рублями».

Морозов согласился войти в наше паевое товарищество сразу, без всяких опросов. Он поставил единственное условие — чтобы наше товарищество не имело никакого над собой высочайшего покровительства. Он вошел в десяти тысячах.

Впоследствии он взял на себя все материальные заботы, построил нам театр, помог устроиться «Товариществу артистов».

В истории Художественного театра его имя занимает видное место.

На революционное движение он — рассказывали нам—давал значительные суммы. Когда же в 1905 году разразилась первая революция и потом резкая реакция,— что-то произошло в его психике, и он застрелился. Это случилось в Ницце.

Вдова привезла в Москву для похорон закрытый металлический гроб. Московские болтуны пустили слух, что в гробу был не Савва Морозов. Жадные до всего таинственного люди подхватили, и по Москве много-много лет ходила легенда, что Морозов жив и скрывается где-то в глубине России.

В ту эпоху у журналистов была в моде такая форма рассуждений:

«Немножко философии».

Или в другой раз:

«Еще немножко философии».

Так и я сейчас отвлекаюсь от рассказа на несколько минут: немножко философии.

Кто из вас, читатель, не знает этого полногрудного, радостного вздоха облегчения, когда деньги, отсутствие которых вас так угнетало, наконец найдены:

«Ух!» — или: «Ах! Ух, как гора с плеч! Ах, что за счастье!..»

Нахмуренность с лица исчезла, появилась ясная, спокойная улыбка, жилы и мускулы наполнились уверенностью, стойкостью; заботные мысли, которых было так много, тают как тучки под летним солнцем, вера не только в дело и успех его, но и в самого себя растет с каждым часом; с каждой бодро произнесенной фразой, сам себе кажешься необыкновенно одаренным, чувствуешь, что удача, счастье уже навсегда поселились тут, где-то рядом с тобой. И так далее. Можно было бы написать целый монолог, насыщенный бодростью.

Так вот с философской точки зрения: неужели этого сорта счастье так необходимо в существовании человека? Неужели за то, чтобы успешно развивать свою жизненную задачу, надо заплатить рядом тяжких сомнений, обидных для гордости переживаний, припадков уныния, моментов глубокого пессимизма?

По Шопенгауэру, счастье негативно, оно есть только избавление от несчастья. Вот и мы — радостно, облегченно вздохнули, потому что избавились от тяжелых помех, от барьеров, овратов, всяческих препятствий, которые жизнь набросала на нашем полуторагодовом пути — от восемнадцатичасовой беседы до открытия театра. Это так надо, чтоб мы сначала пострадали? Для чего же надо? Для того, чтобы мы больше ценили, что ли, жизненные удачи? То есть за право создать из пьесы Чехова высокое произведение искусства нам, значит, надо было не только провести многолетнюю творческую работу над самими собой, над своими природными данными,— потому что «и духовный плод не рождается без мучений»,— но еще надо было унижаться в гостиной Варвары Алексеевны, искать и поклониться четырем тысячам Ушкова, двум тысячам Вострякова, одной — Фирганга, — людей, которых мы, говоря искренно, положа руку на сердце, не уважали,— ни их, ни их капиталов?

Будто бы наша социальная жизнь не может быть иначе построена?

Через двадцать лет окажется, что может.

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

### 1

Итак, средства найдены. Театр будет.

Великолепнейшая, может быть единственная в жизни зарядка охватила наших будущих артистов,—что Толстой называет «сдержанным огнем жизни».

Правда, в нашем распоряжении было всего-навсего двадцать восемь тысяч рублей. Но ведь и бюджет наш был небольшой. Здесь была одна своеобразная особенность. Жалованье труппе назначалось не по ролям, а персонально; не по тому, сколько полагалось бы платить актеру, играющему такую-то или такие-то роли, а по тому, на сколько такой-то и такой-то, мой ученик или любитель из Кружка Алексеева, мог бы в данное время рассчитывать в лучшем театре. Например, Москвин получал в это время в театре Корша сто рублей в месяц в течение шести месяцев; летом еще мог бы заработать рублей триста. А мы ему назна-

чали круглый год по сто рублей, но играть он будет первые роли. Исполнителю этих ролей в обыкновенном театре платили бы в месяц пятьсот рублей. Но Корш ему еще не верил и первых ролей не давал,— да без нашей помощи — моей и Станиславского — он еще и не сумел бы *так* сыграть. Когда постепенно, из года в год, он будет все меньше и меньше нуждаться в нашей творческой помощи, когда мы будем все меньше и меньше играть за него на репетициях, тогда его жалованье будет все больше и больше расти. Как и случилось. Через несколько лет он дошел до такого оклада, какого ему не в силах был дать уже никакой другой театр. Но это пришло уже вместе с ростом самого Художественного театра и его бюджета.

В таком порядке, например, Книппер получала в первый год всего девятьсот рублей, т. е. семьдесят-пять рублей в месяц, играя однако первые роли.

Хлопот, переговоров было так много, что из памяти исчезли не только частности, но и целые куски.

Помнится, как мы осматривали свободные театральные здания и остановились на небольшом, не особенно красивом, состоящем, в сущности, при летнем саде...

Помнятся хлопоты по освобождению из цензуры трагедии Ал. Толстого «Царь Федор Иоаннович». К счастью, об этом же хлопотал для своего театра в Петербурге Суворин. Удалось только благодаря его влияниям...

Помнится, что в это же самое время вдруг, как из-под земли или как игрушка с пружиной из ящика, выпрыгнул конкурент нашего, еще не родившегося,

детища. Да еще какой конкурент! Императорский театр! Стало быть, материально совершенно обеспеченный. Это было так.

В императорские театры был назначен новый директор. Он приехал в Москву, здесь он наткнулся на вопрос о «перепроизводстве актерских сил». Его кто-то и раздразнил:

«Вот вы тут сидите, перебираете, не знаете, куда девать вашу молодежь, а в это самое время два довольно известных в Москве человека составляют молодую труппу и открывают театр». Слово за слово, и новый директор в течение одних суток сносится телеграммой с министром императорского Двора, снимает лучший в Москве театр, на который и я точил зубы, и предлагает уже небезызвестному вам Ленскому давать там его ученические спектакли.

Ленский был в большой степени мой единомышленник, питал такие же надежды на театральную молодежь и на обновление драматического театра. Мы много и одинаково мечтали о реформах. Поэтому я испытывал чувство двойное: с одной стороны, должен был радоваться за Ленского, а с другой — бояться сильного конкурента.

Однако при всей скромности должен сказать, что именно с точки зрения художественной конкуренции у меня не было опасений. Во-первых, Ленский сам как артист, при всей его громадной величине, находился все-таки в слишком большом плену у старого русского театра, а во-вторых, я уже знал, что такое дирекция казенных театров и мог предсказать, что Ленскому с нею в новом деле не ужиться.

И наконец, что ж! По римской поговорке—«жить—значит воевать».

Я даже без малейшего протеста вернул Ленскому двух актеров, которые только что окончили его, Ленского, курсы и поступили в нашу труппу. Это были Остужев и Айдаров. Ленский раньше сам советовал им не оставаться в Малом театре, а пойти в наш, но теперь уже нам пришлось отказаться от этих талантливых его учеников.

Вообще очень мы были смелы. И очень бодро и даже весело собирались и обсуждали планы.

Как-то, многие годы спустя, Станиславский на какой-то репетиции, убеждая актеров, что можно находить изумительный подъем в скромной обстановке, что для ярких чувств нет надобности в яркой театральной мишуре, — вспоминал ботвинью и жареных цыплят у меня за обедом, в небольшом скромном палисаднике:

«Вместо гостиных и зал мы переходили через какой-то дворик, вместо кресел были скамьи, вместо пальм в кадках—живые кусты сирени,—а между тем другого такого вкусного обеда я в своей жизни никогда не ел,— вкусного, дружного... все зависит от настроения...»

Однако среди этих жизнерадостных хлопот пронесся вдруг короткий, но зловещий вихрь,—настолько короткий, что я даже забыл о нем. Напомнило мне об этом последнее советское издание сочинений Чехова. Там в приложении помещены отрывки из моих писем к Антону Павловичу, найденных в Чеховском музее.

На мою просьбу, разрешить нам поставить «Чайку» Чехов ответил решительным отказом.

Я совсем забыл об этом. Теперь, чтоб припомнить, взял из музея копии моих писем. Чехов не только хранил все письма к нему, но нумеровал и сортировал по алфавиту...

Вот мое первое письмо по поводу «Чайки».

Дорогой Антон Павлович!

Ты уже знаешь, что я поплыл в театральное дело. Пока что, первый год мы (с Алексеевым) создаем исключительно художественный театр. Для этой цели нами снят «Эрмитаж». Намечено к постановке «Царь Федор Иоаннович», «Шейлок», «Юлий Цезарь», «Ганнеле», несколько пьес Островского и лучшая часть репертуара «Общества искусств и литературы» (кружок Алексеева). Из современных русских авторов я решил особенно культивировать *только* талантливейших и недостаточно еще понятых. Шпажинским, Невежиным у нас совсем делать нечего. Немировичи и Сумбатовы довольно поняты. Но тебя русская театральная публика еще не знает. Тебя надо показать так, как может показать только литератор со вкусом, умеющий понять красоты твоих произведений и в то же время сам умелый режиссер. Таковым я считаю себя. Я задался целью указать на дивные изображения жизни в произведениях *«Иванов»* и *«Чайка»*. Последняя особенно захватывает меня, и я готов ответить чем угодно, что эти скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы при уме-

лой, не банальной, добросовестной постановке захватят и театральную залу. Может быть, пьеса не будет вызывать взрывов аплодисментов, но что настоящая постановка ее со *свежими* дарованиями, *избавленными от рутины*, будет торжеством искусства,— за это я отвечаю. Остановка за твоим разрешением. Надо тебе сказать, что я хотел ставить «Чайку» еще в одном из выпускных спектаклей школы. Это тем более манило меня, что лучшие из моих учеников влюблены в пьесу. Но меня остановили Сумбатов и Ленский, говоря, что они добьются постановки ее в Малом театре. Я возражал, что большим актерам Малого театра, уже усвоившим шаблон и неспособным явиться перед публикой в совершенно новом свете, не создать той атмосферы, того аромата и настроения, которые окутывают действующих лиц пьесы. Но они настояли, чтобы я не ставил «Чайки». И вот «Чайка» все-таки не идет в Малом театре. Да и слава богу — говорю это от всего своего поклонения твоему таланту. Так уступи пьесу мне. Я ручаюсь, что тебе не найти большего поклонника в режиссере и обожателей в труппе.

Я, по бедности, не смогу заплатить тебе дорого. Но, поверь, сделаю все, чтобы ты был доволен и с этой стороны. Наш театр начинает возбуждать сильное... негодование императорского. Они там понимают, что мы выступаем на борьбу с рутиной, шаблоном, признанными гениями и т. п. И чуют, что здесь напрягаются все силы к созданию *художественного* театра.

Поэтому было бы очень грустно, если бы я не нашел поддержки в тебе.

Ответ нужно скорый: простая записка, что ты разрешаешь *мне* ставить «Чайку» где мне угодно.

Как теперь припоминаю, Чехов отказывал по соображениям своего самочувствия: он писал, что не хочет и не в силах переживать больше театральные волнения, которые причинили ему так много боли, повторял не в первый раз, что он не драматург, что есть гораздо лучшие драматурги и т. д.

Тогда пошло второе письмо, где я писал:

Если ты не дашь, ты зарежешь меня, так как «Чайка» единственная современная пьеса, захватывающая меня, как режиссера, а ты — единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репертуаром.

Если хочешь, я до репетиций приеду к тебе переговорить о «Чайке» и моем плане постановки.

У нас будет 20 «утр» для молодежи cconférance* перед пьесой. В эти «утра» мы дадим «Антигону», «Шейлока», Бомарше, Островского, Гольдони, «Уриэля» и т. д. Профессора будут читать перед пьесой небольшие лекции. Я хочу в одно из таких «утр» дать и тебя, хотя еще не придумал, кто скажет о тебе слово—Гольцев или кто другой.

Ответь же немедленно.

Привет всему вашему дому от меня и жены.

---

* Вступительное слово.

В субботу я уезжаю из Москвы,—самое позднее в воскресенье.

И наконец:

Милый Антон Павлович!

Твое письмо получил уже здесь, в степи. Значит, «Чайку» поставлю... Потому что я к тебе непременно приеду *. Я собирался в Москву к 15 июля (репетиции других пьес начнутся без меня), а ввиду твоей милой просьбы приеду раньше. Таким образом, жди меня между 1 и 10 июля. А позже напишу точнее. Таратаек я не боюсь, так что и не думай высылать на станцию лошадей.

В «Чайку» вчитываюсь и все ищу тех мостиков, по которым режиссер должен провести публику, обходя излюбленную ею рутину. Публика еще не умеет (а может быть и никогда не будет уметь) отдаваться настроению пьесы,— нужно, чтобы оно было очень сильно передано. Постараемся.

До свидания.

Всем вам поклон от меня и жены.

Я ездил к нему в Мелихово. Несмотря на болезнь, он был как всегда расположен к улыбке, к шутке. У его брата в это время родился ребенок. Его принесли показать моей жене.

«Вот не хотите ли купить? За два с полтиной».

Замечательно, как мог человек с таким огромным запасом жизнерадостности и юмора написать «Палату

* Очевидно, Чехов писал, что за разрешение постановки я должен заплатить ему приездом к нему в усадьбу (Мелихово).

№ 6» и внести в свои повести и пьесы столько беспредельной грусти...

## 2

На тридцатилетнем юбилее Художественного театра по новому стилю 27 *октября*, а по тогдашнему в России — 14-го, Станиславский в своей речи, говоря о нашем с ним тесном тридцатилетнем союзе, несколько раз называл меня «супругой», что вот он с труппой уезжает в Америку, а «супруга» остается дом беречь, хозяйство, что поэтому роль супруги не такая видная, как его — мужа. На это я в своей речи под хохот нашей юбилейной аудитории возражал: я говорил, что супруга — это он, а я — муж, и что это очень легко доказать. День 14/27 октября,— говорил я,— это день первого представления и, так сказать, день крестин — «октябрины» Художественного театра, а не рождения. Рождение было за несколько месяцев до того в деревне Пушкино, недалеко от дачи Алексеева «Любимовки», в специально приспособленном особняке со сценой. Это там впервые собралась вся труппа, там было произнесено первое вступительное слово, там на первых репетициях раздалось «уа, уа» нашего детища. По всему этому местом рождения театра надо считать Пушкино и днем рождения — 14/27 *июня*. А создавал эти репетиции, как и руководил всеми первыми собраниями нашей общей труппы — он, Константин Сергеевич; меня в то время не было даже близко, я был у себя в усадьбе. И так как без отца рождение возможно, а без матери — никак,

то, очевидно, матерью Художественного театра и, стало быть, моей супругой следует считать — его, Станиславского. Что ребенок, может быть, родился больше в мать, чем в отца, это уже совсем другой вопрос... Вот.

Мы так условились: месяца полтора в Пушкине будет работать он с Саниным, а я закончу свои литературные обязательства; потом я приеду, приму репетиции в том виде, в каком застану, а Константин Сергеевич уедет на отдых перед труднейшей в жизни зимой.

Главное,— до моего приезда должны были они приготовить побольше сцен «Царя Федора». «Чайки» совсем не трогали.

## 3

Самым лучшим временем года в Москве и ее окрестностях я всегда считал август месяц. Передать это «ощущение августа» очень трудно. Было в нем что-то и легкое и мягко-радостное. То ли от ласкового солнца, то ли от ясного прозрачного воздуха. Может быть, от того, что летний отдых как будто еще не совсем ушел, а зимние тревоги еще не совсем пришли; что надежды, накопившиеся за время летней беспечности, полны свежей бодрости. Погода в это время стоит великолепная. И кажется, что самый глубокий лиризм, какой охватывал поэтов при созерцании русской природы, ярче всего именно в августе.

Пушкино—верстах в пяти от Любимовки. В моем распоряжении в доме Алексеевых был балкон, выходив-

ший в сад над речкой Клязьмой. В доме и кругом стояла всегда полная тишина, так что, когда я в розовые утренние часы сидел на балконе у себя один, то мог прислушиваться только к этой — не знаю ее имени — птичке, которая как раз в эту пору всегда точно кличет кого-то своим очень скромным зовом в две нотки усеченной кварты сверху вниз. Зовет и подчеркивает тишину. Я испытывал настоящее богатство сбывающихся мечтаний. А в Пушкине, где, стало быть, приходилось проводить нам большую часть дня, все было наполнено взвинченностью, самым лучшим, что было в душах нашей молодежи. Труппа жила коммуной; сами должны были убирать и сцену и зал, сами ставить самовар и по очереди хозяйничать. Ничто не снижало высокого подъема. Даже быстро завязывались свадьбы, что-то около дюжины в первое же полугодие.

Актер Дарский — провинциальный трагик, бросивший свои гастроли и поступивший к нам, воспользовавшись однажды отсутствием Станиславского, начал кричать на меня, что я как директор обязан был запретить Станиславскому по двадцать раз повторять сцены земных поклонов, что это издевательство над актером. Я кротко доказывал ему, что это необходимо для него же самого.

Серьезное, шуточное, вспыльчивое — всё было молодо, бодро и с верой. Настроение не упало, даже когда вдруг повеяло катастрофой: готовили «Царя Федора», а актера на роль самого Федора нет.

Это случилось в вечер, когда мне показывали приготовленные акты из трагедии Ал. Толстого.

Москвин, потом так прославившийся в этой роли,

Москвин, про которого в Вене будут писать: «Забудьте все известные вам имена артистов, но запомните имя Москвина»,—какие только сюрпризы ни выкидывает театральное искусство! — этот Москвин на первых репетициях, еще без меня, настолько не удовлетворил Станиславского, что он у него роль взял, передал другому, потом третьему, писал мне в деревню отчаянные строки, но вдруг письмо — ура, Федор найден!

И — о ужас!—я этого счастливца никак не принял. Помню, как я и К. С. ехали после репетиции по железной дороге, поздно ночью, как он даже не спорил со мной, не защищал плохого Федора, а только все повторял: «Как же нам теперь быть? Как же нам теперь быть?..»

Тогда я взялся за своего любимца Москвина. Очевидно, не зная его индивидуальности, к нему неверно подошли. Репетиции в театрике не останавливались, а я, за неимением помещения, занимался с Москвиным в сторожке дворника, причем сам дворник сидел на скамеечке за открытым окном, прислушивался к нам и улыбался.

«Царем Федором» мы открывали театр. Это было надежнее. Тут играл роль и большой интерес к трагедии, которая тридцать лет находилась под цензурным запретом; и любовь публики к национальным, историческим пьесам; и легче было,—как любил выражаться Станиславский,— épater les bourgeois, т. е. ошеломить публику почти музейными костюмами, замечательными вышивками, сделанными под руководством жены Алексеева, артистки Лилиной, яркой на-

родной толпой и смелыми мизансценами. Словом, во всех смыслах ставить эту пьесу было наименее рискованно и с наибольшей вероятностью успеха. А так как уже намечались и отличные исполнители главных ролей, то тем более «Царь Федор» должен был занять самое почетное место в нашем репертуаре.

Анонс о нашем репертуаре был очень эффектный: объявляли Софокла («Антигона»), Шекспира («Венецианский купец»), Алексея Толстого («Царь Федор Иоаннович»), Ибсена («Гедда Габлер»), Писемского («Самоуправцы»), Гауптмана («Потонувший колокол» и «Ганнеле») и Чехова («Чайка»). В смысле исторической репутации каждой пьесы, это было очень импозантно, целый флот из броненосцев и дредноутов, тяжелая артиллерия — гаубицы и мортиры. Среди них Чехов с его «Чайкой» казался небольшим судном в пять тысяч тонн, каким-то сорокадюймовым орудием. А между тем...

Из московских театральных критиков лучшие отношения у меня были с Николаем Эфросом. Позднее он займет едва ли не первое место среди театральных журналистов. Он обладал двумя великолепными качествами критика: большой чуткостью к внутренним линиям спектакля, к лирике; другое качество — умел хвалить, умел восхищаться, что гораздо труднее, чем критиковать. Когда я выпустил первый анонс о репертуаре, я спросил Эфроса: «А что по-вашему здесь самое ценное?» Без малейшей заминки он ответил: «Конечно, «Чайка».

Я был не одинок и отлично чувствовал, что я не одинок.

И это мне предстояло внушить Станиславскому.

По уговору за ним было сценическое veto, ему предстояло готовить мизансцену «Чайки», а между тем, прочитав «Чайку», он совсем не понял, чем тут можно увлечься: люди ему казались какими-то половинчатыми, страсти — неэффектными, слова, — может быть, слишком простыми, образы — не дающими актерам хорошего материала.

Передо мною был режиссер, умеющий из декораций, костюмов, всяческой бутафории и людей добиваться ярких, захватывающих сценических эффектов. Имеющий хороший вкус в выборе красок,—вкус, уже воспитанный в музеях и в общении с художниками. Но направляющий весь свой запал только на то, что может ошеломить, что бьет новизной, оригинальностью, что уже, разумеется, прежде всего — необычно. И была задача: возбудить его интерес именно к глубинам и лирике будней.

Предстояло отвлечь его фантазию от фантастики или истории, откуда всегда черпаются эффектные сюжеты, и погрузить в самые обыкновенные окружающие нас будни, наполненные самыми обыкновенными будничными нашими чувствами.

Когда насчет Федора успокоились,— приготовленный в сторожке дворника Москвин произвел на сцене настоящий фурор и до слез всех обрадовал,— дальнейшие репетиции можно было оставить на попечение правой руки Станиславского — режиссера Санина, самому Станиславскому уехать на отдых и на подготовку режиссерского экземпляра «Чайки», а мне начать работу с актерами.

Станиславский и всегда впоследствии, приступая к новой постановке, говорил: «Вы меня напичкайте тем, что я должен иметь особенно в виду при сочинении режиссерского экземпляра».

И был один такой красивый у нас день: не было ни у меня, ни у него репетиций, ничто постороннее нас не отвлекало, и с утра до позднего вечера мы говорили о Чехове. Вернее, я говорил, а он слушал и что-то записывал. Я ходил, присаживался, опять ходил, подыскивая самые убедительные слова,— если видел по напряженности его взгляда, что слова скользят мимо его внимания, подкреплял жестом, интонацией, повторениями. А он слушал с раскрытой душой, доверчивый.

Алексеев жил всегда в Москве, был московским фабрикантом, имел огромный запас впечатлений из быта купечества, потом стал общаться с миром артистическим, опять-таки московским, знал классический репертуар, знал лучших актеров русских и европейских; когда ездил за границу, то изучал там театральное искусство, посещал музеи, старался как режиссер «грабить» их для своих режиссерских замыслов. Но всей той громады русской провинциальной интеллигенции и полуинтеллигенции, всего того многомиллионного пласта русской жизни, который был материалом для чеховских произведений, он не знал. Ему были чужды и их волнения, и их слезы, недовольства, ссоры, все то, что составляет жизнь в провинции.

А главное,— не ощущал того огромного обаяния авторской лирики, какое окутывает эти чеховские будни.

Там, где-то в самых широких кругах интеллигенции, среди людей, мечтающих о лучшей жизни, среди тех, кого засосала обывательщина, кто живут по инерции, но не могут примириться с грубостью жизни, страдают от тяжелой несправедливости и в самых укромных и чистых уголках своей души лелеют мечту,— там Чехов был любим, был своим, необыкновенно близким. И близок он был не как отвлеченный поэт, а как такой же ходящий среди нас обыватель, как мы сами, как будто даже ни на вершок не выше — любил то же, что и мы любим, с нами улыбался и смеялся, даже не всегда был глубже нас, только что был зорче и обладал великолепным даром вскрывать наши грехи и наши мечты.

## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

### 1

Должен признаться, что эта глава стоила мне много времени. Несколько раз я даже хотел от нее отказаться. Но если мой читатель — этакий заядлый театрал или, еще того больше, актер, — он, пожалуй, задаст мне вопрос: в чем же, в сущности, заключались ваши приемы? Ваше искусство? Вот вы подошли к репетициям «Чайки»; очевидно, вы работали совсем не так, как это было в театре, где эта пьеса провалилась, — в чем же разница? Из предыдущих глав я, читатель, усматриваю разницу организационную: в старом театре сразу идут на сцену и сразу репетируют всю пьесу, а вы сначала долго обсуждаете ее сидя за столом, и когда начинаете репетировать, то делаете это по кускам. Но, очевидно, дело не только в этом. Очевидно, дело еще в самой сущности вашей режиссерской работы с актером. В чем же дело?

Ответ на этот вопрос очень сложен. Нужна не глава, а целая книга. Рассказать приходится в очень

сжатой форме. Все равно что написать короткий синопсис о режиссерском искусстве. Возможно ли это? Кроме того, за тридцать с лишком лет наши приемы подвергались переработке и шлифовке; легко приписать прошедшему черты настоящего. Если бы можно было восстановить фотографически, что у нас делалось тогда, и сравнить с нашими приемами теперь, то разница получилась бы колоссальная. Наконец, придется говорить о самом себе, а это всегда как-то неловко.

Право, очень трудно.

## 2

Вместе с репетициями «Чайки» атмосфера в нашем театральном «сарайчике» круто изменилась. До сих пор, утро — вечер, утро — вечер, все силы напрягались на то, чтобы отразить Русь XVI века («Царь Федор), помещичьи усадьбы XVIII века («Самоуправцы»), Венецию сотни лет тому назад («Шейлок»), наконец, Грецию две тысячи лет назад («Антигона»); костюмы, самые разнообразные; отдаленный от нас яркий, красочный быт; образы и чувства, имеющие так мало общего с нашей современностью. Станиславский со своими сотрудниками-режиссерами изощрялся в блестящих неожиданных мизансценах, в отыскании движений, костюмов, вещей, не похожих на то, к чему привык театральный зритель. Как всякий борец, впадал, естественно, в крайности. Если шапки носили высокие, то нужно делать чрезвычайно высокие; если рукава носили длинные, то надо такие, чтобы их нужно было все время засучивать; если дверь в хоромах

была маленькая, то делали ее такой, чтоб в нее нельзя было пройти иначе как согнувшись напоповину. Где-то вычитали, что, являясь перед царем, делали не три земных поклона, а какое-то большее количество, что-то около сотни, — вот и у нас на репетициях опускались на колени, прикладывались лбом к полу, поднимались и снова опускались — не менее двадцати раз, за что на меня, если помните, и накричал однажды актер Дарский. Словом, чтобы было, как любил выражаться Алексеев, «курьезно».

И вот от такой яркой нагроможденности красок, образов, выкриков — поворот к печальным будням Чехова. Ничего экстравагантного в костюмах; никаких резких гримов; полное отсутствие народных сцен; никакого каскада внешних красок,— словом, ничего, чем бы актер мог защититься от необходимости вскрывать донага свою индивидуальность. Тишина, сосредоточенность, малолюдность.

Прежде всего, мне нужно было считаться с пестрым составом исполнителей. Всех персонажей в «Чайке» — десять: из них четверо — мои ученики, трое — любители из кружка Алексеева и три актера со стороны. Чудесно подходила к тону чеховской пьесы жена Константина Сергеевича артистка Лилина. Быстро овладел ролью и крепко, доверчиво пошел за мной другой крупный член его кружка, Лужский. Главной же опорой моей были мои ученики—Книппер, Роксанова, Мейерхольд. Среди всех, по началу, какой-то белой вороной казался Вишневский. Провинциальный актер со всеми штампами старого театра. Но он так горячо рвался в наш театр, так слепо верил мне и

Станиславскому, что отказался от большого контракта и работал с послушностью и рвением, на какие вряд ли был способен какой-нибудь другой «чужой» актер. И, как увидите дальше, раньше всех поверил в Чехова. Мешало репетициям то, что сам Станиславский отсутствовал, а он играл роль писателя. Приходилось провести десяток-другой репетиций без него.

Когда я припоминаю, как я занимался с учениками и актерами более тридцати лет назад, я нахожу, что основная сущность моих приемов была та же, что и теперь. Конечно, я стал неизмеримо опытнее, приемы мои стали увереннее, острее, развилось известное «мастерство», но база осталась та же: это — *интуиция и заражение* ею актера. Что это такое? Как это объяснить вкратце?

Однажды у меня был короткий, но своеобразный диалог с Леонидом Андреевым. Когда я работал над его пьесами, он с нескрываемой искренностью радовался, как мне удавалось вскрывать перед актерами его тончайшие замыслы. «Неожиданно верные даже для меня самого!» — восклицал он. И вот однажды он долго не спускал с меня глаз и вдруг с глубокой серьезностью спросил:

«Как вы могли бросить сами писать пьесы, обладая таким даром угадывать человека и анализировать его поступки?»

Я ответил приблизительно так:

«А может быть, мой дар угадывать ограничивается литературой, а не распространяется на жизнь, как она есть? Может быть, я — извините за громкое слово — проникновенно вижу *ваше* миропонимание, ва-

ши жизненные наблюдения, Чеховские, Достоевского, Толстого. Это вы, автор, из-за строк вашей пьесы подсказываете мне знание жизни, а я только каким-то шестым чувством чую, где правда, а где ложь. И уже потом добавляю краски из моего жизненного опыта. Может быть, даже вступаю с вами в спор и даже оказываюсь прав. Но без вашего авторского суфлирования я, наверное, и не остановился бы перед этими жизненными явлениями, в которых теперь так славно разбираюсь».

Когда, много спустя, мы работали над Достоевским и приглашали на репетиции некоторых ученых из Психологического общества, то они неизменно говорили, что не нам у них, а им у нас надо учиться.

Извините, читатель, за хвастовство, но в вопросах театрального искусства это понятие имеет такое громадное значение: верная интуиция. Верное схватывание и глубочайших и тончайших авторских замыслов и стиля произведения. А так как «образы», подсказываемые интуицией, не допускают разнузданности, а требуют строгого контроля в выборе театральных средств, — то и по сегодня многие властители театральных направлений боятся ее, избегают, а то и просто гонят из театра, как чуму. Без нее легче, в особенности режиссерам с «гениальными идеями», какими, по выражению Гейне, называется всякий вздор, который лезет человеку в голову.

Под это понятие — верная интуиция — до сих пор в театральном искусстве не подведена научная база, поэтому на репетициях в этом смысле остается единственное средство — *заражение* актера замыслами,

образами, психологическими оттенками — то путем толкования, то приемами простого актерского *показа*.

Единственная основа, которую много-много позднее я формулировал так:

*Закон внутреннего оправдания.*

3

Режиссер-директор, единая воля режиссера, — вот в чем была важнейшая разница между старым театром и нами. Это и станет на много лет предметом самых горячих нападок на молодой Художественный театр. Станиславский ли в своих репетициях, я ли,— мы захватывали власть режиссера во всех ее возможностях. Режиссер — существо трехликое.

1) режиссер-толкователь; он же — показывающий *как* играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;

2) режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера и

3) режиссер-организатор всего спектакля.

Публика знает только третьего, потому что его видно. Видно во всем: в мизансценах, в замысле декоратора, в звуках, в освещении, в стройности народных сцен. Режиссер же толкователь или режиссер-зеркало — не виден. Он потонул в актере. Одно из моих любимых положений, которое я много раз повторял,— что режиссер должен *умереть* в актерском творчестве. Как бы много и богато ни показал режиссер актеру,—часто-часто бывает, что режиссер играет всю роль до мелочей, актеру остается только скопировать

я претворить в себе,— словом, как бы глубока и содержательна ни была роль режиссера в создании актерского творчества,— надо, чтобы и следа его не было видно. Самая большая награда для такого режиссера,— это когда даже сам актер забудет о том, что он получил от режиссера,— до такой степени он вживется во все режиссерские показы.

«Если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода».

Это библейское выражение всецело и глубочайшим образом относится к совместному творчеству режиссера с актером. Если актер только хорошо *запомнит* показанное ему режиссером, будет только *стараться исполнять*, не проникнувшись глубоко в показанное и не претворив его в своих актерских эмоциях, то это показанное режиссером так и останется отдельной блесткой, не слившейся органически со всем образом. Зерно останется одно. Оно не сгнило. Это часто и наводит на мысль, что показывание режиссером — дело вредное. И наоборот: если режиссерский показ попал, так сказать, в душу актера, зерно упало на хорошую почву, то оно возбудит там неожиданную, — а потому и самую драгоценную, — реакцию, вызовет в эмоциях и в фантазии актера новые образы, ему лично присущие, которые и войдут в его исполнение, а самое зерно, самый этот режиссерский показ умрет и забудется...

Нужно ли говорить, что для этого режиссер должен обладать актерской потенцией? В сущности говоря, он сам должен быть глубоким, разнообразным актером. И если режиссеры, бывшие до нас, — Яб-

лочкин, Аграмов, — как и я, не остались актерами, то этому, очевидно, помешали наши внешние маловыразительные средства и громадная наша требовательность к себе, а не наша актерская сущность.

Режиссер-зеркало. Важнейшая его способность почувствовать индивидуальность актера, непрерывно в процессе работы следить, как в нем отражаются замыслы автора и режиссера, что ему идет и что не идет, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или другой задаче. Одновременно и следовать за волей актера, и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь не оскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтоб актер воочию увидел себя, как в зеркале...

Режиссер-организатор вводит в свой горизонт все элементы спектакля, ставя на первое место творчество актеров, и сливает его со всей окружающей обстановкой в одно гармоническое целое. В этой организационной работе он уже полный властелин. Слуга актера там, где необходимо подчиниться его индивидуальности, приспосабливающийся и к индивидуальным качествам художника-декоратора, непрерывно принимающий в расчет требования дирекции, он, в конечном счете, является настоящим властелином спектакля. При этом особенно важным его качеством является умение «лепить» куски, целые сцены, акты...

4

Впоследствии, когда Станиславский переключил свое режиссерское внимание от внешнего к внутрен-

нему, он вместе со своей правой рукой — режиссером Суллержицким — занялся точным определением элементов актерского творчества. Приблизительно отсюда получилась так называемая «система» Станиславского. Появилось его популярное теперь выражение «сквозное действие». Это то, что мы раньше называли: «куда должен быть направлен темперамент актера». То, что мы называли самой глубокой сущностью пьесы или роли, теперь определяем словом «зерно»; в частности — зерно сцены, зерно куска.

Роль складывалась во время репетиции из множества бесед полудилетантского характера; теперь во время работы со своими актерами я употребляю точные определения: «атмосфера», в которой происходит та или иная сцена, «физическое самочувствие» данного лица (веселое, грустное, больное, сонное, ленивое, холодно, жарко, и т. п.), «характерность» (чиновник, актриса, светская женщина, телеграфистка, музыкант и т. д., и т. д.), «стиль» всей постановки: героический, гомерический, стиль эпохи, комический, фарсовый, лирический и т. д.

Но самая важная область репетиционных работ — было то, чего как раз и добивался Чехов. Помните, я рассказывал о репетициях в Петербурге? Там Чехов говорил: «Слишком много играют, надо все, как в жизни». Вот тут заложена самая глубокая разница между актером нашего театра и актером старого театра. Актер старого театра *играет* или чувство: любовь, ревность, ненависть, радость и т. д.; или слова: подчеркивая их, раскрашивая каждое значительное слово; или положение — смешное, драматическое; или

настроение; или физическое самочувствие. Словом, он непременно каждую минуту своего присутствия на сцене что-нибудь *играет,* представляет. Наши требования к актеру: не играть ничего. Решительно ничего. Ни чувства, ни настроения, ни положения, ни слова, ни стиля, ни образа. Это все должно прийти само от индивидуальности актера, индивидуальности, освобожденной от штампов, должно быть подсказано всей «нервной организацией» актера,— тем, что профессор Сперанский недавно замечательно определил словом «трофика».

Теперь мы *знаем,* а тогда только *чувствовали,* что есть еще очень важный момент: так вчитаться и вжиться в роль, чтобы *слова автора стали для актера его собственными словами,* т. е. приходится говорить то, что я говорил о режиссере: чтобы *автор тоже умер в индивидуальности актера.*

Из всех элементов актерского творчества Станиславский во все первые года большое значение придавал так называемой «характерности», особливо внешней характерности. Это резче всего отличало нашего исполнителя от актера старого театра и приближало к простоте и жизненности. Искание характерности отнимало много времени и делало репетиции настолько своеобразными, что, помню, — на репетиции 3-го действия «Горе от ума» Боборыкин шепнул мне:

«А ведь со стороны это можно принять за дом сумасшедших».

В Чеховских пьесах это и помогало, но и требовало огромной осторожности, чтоб, с одной стороны, не

впасть в сценическую банальность, с другой — не приглушить Чеховскую лирику.

5

В наших репетициях была еще одна сила, огромная, объединяющая всех — энтузиазм. Влюбленность во все дело, в самую работу. Без мелкого самолюбия, без малейшего каботинства, с громадной верой. Один из актеров (со стороны) никак не поддавался общему увлечению, хотя и очень подходил по своим данным к роли. Даже не скрывал своего иронического отношения к новым приемам Чехова-драматурга. Я, не долго раздумывая, устранил его и заменил другим. Среди писем моих к Чехову, взятых из музея, о которых я упоминал выше, есть такое:

Дорогой Антон Павлович!

Сегодня были две считки «Чайки». Если бы ты незримо присутствовал, ты знаешь, что?.. Ты немедленно начал бы писать новую пьесу.

Ты был бы свидетелем такого растущего, захватывающего интереса, такой глубокой вдумчивости, таких толкований и такого общего нервного напряжения, что за один этот день ты горячо полюбил бы самого себя..

Сегодня мы тебя все бесконечно любили за твой талант, за деликатность и чуткость твоей души.

Планируем, пробуем тоны — или, вернее — полутоны, в каких должна идти «Чайка», рассуждаем, какими сценическими путями достичь того, чтобы публика была охвачена так же, как охвачены мы...

Не шутя говорю, что если наш театр станет на ноги, то ты, подарив нас «Чайкой», «Дядей Ваней» и «Ивановым», напишешь для нас еще пьесу.

Никогда я не был так влюблен в твой талант, как теперь, когда пришлось забираться в самую глубь твоей пьесы.

6

Прошло недели две-три, Алексеев начал присылать из деревни мизансцену по актам. Мизансцена была смелой, непривычной для обыкновенной публики и очень жизненной. В сущности говоря, Станиславский так и не почувствовал настоящего Чеховского лиризма, и, однако, сценическая фантазия подсказывала ему самые подходящие куски из реальной жизни. Он отлично схватывал скуку усадебного дня, полуистеричную раздражительность действующих лиц, картины отъезда, приезда, осеннего вечера, умел наполнять течение акта подходящими вещами и характерными подробностями для действующих лиц.

Одним из крупных элементов сценической новизны режиссера Станиславского было именно это пользование вещами: они не только занимали внимание зрителя, помогая сцене дать настоящее настроение, они еще в большей степени были полезны актеру, едва ли

не главнейшим несчастьем которого в старом театре является то, что он всем своим существом предоставлен самому себе, точно находится вне времени и пространства. Эта режиссерская черта Алексеева стихийно отвечала письму Чехова. Тут еще не было аромата авторского обаяния, от этих вещей еще очень веяло натурализмом чистой воды, золаизмом и даже театром Антуана в Париже или Рейнгардта в Берлине, уже зараженными натурализмом, но у нас это проводилось на сцене впервые: спичка и зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, гребенка, запонки, умывание рук, питье воды глотками и пр. и пр. без конца. Внимание актера должно было приучаться к тому, чтобы заниматься этими вещами, тогда и речь его будет проще. Впоследствии, может быть не более как лет через семь-восемь, начнется реакция, борьба именно с этими вещами. Теперь же Станиславский предлагал пользоваться этим в широкой степени, был даже расточителен в бытовых красках. И тут впадал в крайность, но так как экземпляр пьесы проходил через мое режиссерство, то я мог отбрасывать то, что мне казалось или излишним или просто слишком рискованным.

Через год, в «Дяде Ване» он еще будет закрывать голову от комаров, будет подчеркивать трещание сверчка за печкой. За этих комаров и за этого сверчка театральная литература будет много бранить Художественный театр. Даже сам Чехов как-то полушутя, полусерьезно скажет: «В следующей пьесе я сделаю ремарку: действие происходит в стране, где нет ни комаров, ни сверчков, ни других насекомых, мешаю-

щих людям разговаривать». Но пока эти вещи оказывали очень большую услугу.

Другим важным моментом сценической новизны были паузы. В этом тоже была стихийная близость к Чехову, у которого на каждой странице найдется две-три паузы.

Теперь они так понятны, а тогда были сравнительно новостью; в старом театре встречались только как эффектные исключения. Эти паузы удаляли актеров от плавного, непрерывного «литературного» течения, которое было характерно для старого театра. В мизансцене для «Чайки» нащупывался путь к самым глубоким жизненным паузам; в них или проявлялось доживание предыдущего волнения, или подготовлялась вспышка предстоящей эмоции, или содержалось большое молчание, полное настроения.

Пауза не мертвая, а действенная, углубляющая переживания или отмеченная звуками, подчеркивающими настроение: фабричный или паровозный гудок, птица, тоскливый крик совы, проезд экипажа, доносящаяся издали музыка и т. д. С годами паузы так въелись в искусство Художественного театра, что стали его «штампом», часто утомительным и даже раздражающим. Но тогда это было увлекательно ново. Достигались паузы очень нелегко, путем настойчивых и сложных исканий, не только внешних, но и психологических, исканий гармонии между переживаниями действующих лиц и всей окружающей обстановкой.

А я уже не раз подчеркивал, что Чехов видит своих персонажей неразрывно от природы, от погоды, от окружающего внешнего мира.

## 7

Наконец, третьим элементом режиссерской новизны был художник,— не декоратор, а подлинный художник. В том сценическом «чуде», которому предстояло совершиться, большую роль сыграл Симов. Плоть от плоти, кровь от крови реального течения в русской живописи, школы так называемых «Передвижников» — Репин, Левитан, Васнецов, Суриков, Поленов и т. д. Живой, горячий, всегда улыбающийся, отрицавший слово «нельзя», все можно, великолепный «русский», чувствовавший и историческую Русь и русскую природу, умевший в декорации дать радостное ощущение живой натуры.

Во время одного из представлений «Чайки» был такой эпизод. В публике сидел с мамашей ребенок лет пяти; он то и дело громко вставлял свои замечания и хоть мешал публике, но был так забавен, что ему прощали. Разглядывая сад на сцене, он начал приставать к матери: «Мама, ну пойдем туда, в сад, погулять».

И что еще не менее важно — устанавливалось новое освещение сцены, не казенное одноцветное, а соответственное времени и близкое к правде. И в этом отношении по началу мы впадали в крайности. Бывало часто так темно на сцене, что не только актерских лиц, но и фигур не различить...

Все это теперь уже vieux jeu*, а тогда пленяло новизной.

---

* Старо.

## ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

### 1

Наступила осень, жить в Пушкине на даче было холодно; театральный сарайчик, в котором мы репетировали, не отапливался; репетиции были перенесены в Москву, в Охотничий клуб, где несколько лет перед этим играл кружок Алексеева. В это время уже начались репетиции на сцене «Царя Федора», вел их Санин в условиях самых тяжелых: перекрашивали зал, переделывали рампу, убирали стулья, налаживали хоть какую-нибудь чистоту и порядок за кулисами.

В этот сентябрьский период приехал в Москву Чехов. Был спокоен, ровен, находился в том чувстве приятного улыбчивого равновесия, когда человек знает, что одним он здесь нравится, другие его уже любят, а третьи даже обожают: «Вижу тебя насквозь, но ты мне не неприятен, мне с тобой удобно». Он осторожно покашливал.

Я ему показал куски из «Чайки», без декораций, без костюмов, на простой репетиции. Я не помню, как его встретили актеры. Вот как вспоминает Книппер:

> До сих пор помню все до мелочей из того дня, и трудно рассказывать о том большом волнении, которое охватило меня и всех нас, актеров нового театра, при встрече с любимым писателем, имя которого мы, воспитанные Вл. Ив. Немировичем-Данченко, привыкли произносить с благоговением.
>
> Никогда не забуду той трепетной взволнованности, которая овладела мною накануне, когда я прочла записку Владимира Ивановича о том, что завтра, 9 сентября, А. П. Чехов будет у нас на репетиции «Чайки»...
>
> ...Все мы были захвачены необыкновенным тонким обаянием его личности, его простоты, его неуменья «учить», «показывать». Не знали, как и о чем говорить... А он смотрел на нас, то улыбаясь, то вдруг необычайно серьезно, с каким-то смущением пощипывая бороду и вскидывая пенсне... Недоумевал, как отвечать на некоторые вопросы...

В те же дни я повел его на репетицию «Царя Федора», уже в театре, в костюмах и с декорациями. Он сидел в так называемой директорской ложе в демисезонном пальто. Репитиция была в холодном театре без электричества,— свечи, огарки, откуда-то принесенные керосиновые лампы. Театр летом был под опереткой, причем оперетка эта, собственно говоря, состояла при буфете,— самой важной части театрально-

го бюджета. Комната, где помещался мой кабинет, была пропитана винным запахом, не знали как его выветрить. Тем не менее, репетиция уже производила отличное впечатление. Чехов сразу оценил высокую культуру спектакля, но в особенном восторге — насколько он мог ярко выражать его — он был от Книппер.

2

При каких «ауспициях *, как тогда любили выражаться, открывался наш театр? Каково было общественное к нему отношение?

Человек человеку волк.

Слухи о нашем театре, конечно, давно уже проникли в общество, но газеты или помалкивали, или давали заметки, одна из которых, например, так кончалась:

«Не правда ли, что все это — затея взрослых и наивных людей, богатого купца-любителя Алексеева и бред литератора Владимира Немировича». Вообще же газеты молчали. Надо заметить, что русские газеты в театральном отделе никогда не походили на французские в смысле «publicité», т. е. покупных реклам. Да и я сразу установил относительно рецензентов тон корректный, но без всякого забегания, даже не последовал примеру всех частных театров, оставлявших для рецензентов постоянные места; я послал в редакции только по одному билету на первое представление. Словом, отсюда поддержки ожидать было нельзя, и в недрах редакций было настроение или

* Предзнаменования.

враждебное, или определенно насмешливое. Я вообще незлопамятен и даже сейчас не могу вспомнить памфлет, о котором рассказывает в своей книге Станиславский и который я встретил в «Истории Художественного театра».

Кто они, куда их гонят и к чему весь этот шум?

Ответ:

Мельпомены труп хоронит наш Московский Толстосум.

Вы думаете это был личный враг? Нисколько, автор был крупный рецензент-адвокат, сотрудник лучшей нашей газеты.

И такое насмешливое настроение, очевидно, было довольно сильно, потому что, как рассказывает «История Художественного театра», памфлет переписывался во многих экземплярах и распространялся.

Были и другие театралы, отношение которых можно было характеризовать так: «Ну, ну! Посмотрим! Победите — очень рады, а нет — выкарабкивайтесь, как хотите».

Были друзья старого театра, заранее раздражавшиеся от одной мысли, что открывается театр, как бы собирающийся конкурировать с знаменитым Малым.

И те, и другие, и третьи, конечно, предсказывали нам самую короткую судьбу. «Плакали ваши денежки»,— говорили они моим директорам Филармонии — пайщикам. А большинство из них двоедушно отвечало: «Ну, меня не поймать, я ведь всего две тыщонки дал, так только — из уважения». Друзей можно было ожидать только среди молодежи.

Даже наши поклонники по предыдущей деятельности, при всей готовности поддержать нас, были подозрительно насторожены.

## 3

День открытия был назначен на 14 октября по старому стилю. Его загадала мне цыганка. Я никогда не верил ни предрассудкам, ни «предопределениям свыше». Но нигде предубеждения не властвуют с такой силой, как в театре. И обстоятельства то и дело складываются так, чтобы люди верили предрассудкам. Нет возможности перечесть многочисленные случаи, с которыми я сталкивался. Например: был композитор Бларамберг, он же — один из редакторов «Русских ведомостей». Ему в его композиторской деятельности отчаянно не повезло. Он написал оперу «Мария Бургундская», она пошла в Большом театре всего три раза и была снята, потому что во время каждого спектакля в театре происходило какое-нибудь трагическое событие.

Гнедич, о котором я уже упоминал, написал одноактную пьесу «Ненастье»,— очень недурную. В первое представление, когда эта пьеса должна была идти в Петербурге, за кулисами перед началом умер главный исполнитель Свободин. Так пьеса и не пошла. После того я в одном из школьных спектаклей хотел поставить это «Ненастье», но во время репетиции трагически погиб брат главной исполнительницы. Прошло много лет. Как-то я спрашиваю нашу актрису

Муратову, которая занималась в школе Художественного театра: что вы теперь ставите? Она ответила: «Я сейчас раздала ученикам «Ненастье» Гнедича; знаете, очень хорошая пьеса». Я невольно воскликнул, хотя тотчас же и засмеялся. И, конечно, не объяснил, отчего я воскликнул. Но и на этот раз пьеса не пошла, потому что сама Муратова умерла.

Когда мы ставили Метерлинка «Там внутри», то спектакль чрезвычайно не клеился и успеха не имел; во время каждого представления у нас в театре что-нибудь происходило: то занавес не пошел, то сорвался железный занавес, то опасно заболела уже дублерша заболевшей главной исполнительницы. Актеры начали умолять снять спектакль...

Я было задумал ставить «Фауста» с тем, чтобы Станиславский играл Мефистофеля. Он улыбнулся, пожал плечами и сказал: «Пожалуй, но, вы знаете, несколько раз я хотел играть Мефистофеля, но всякий раз у меня в семье происходило какое-нибудь несчастье».

Одна крупная актриса приобрела такую славу «porte malheur»*, что ее начали избегать во всех театрах.

С особенным темпераментом относился у нас ко всем этим вещам Вишневский. Пришло известие о смерти нашей славной актрисы Савицкой, слышу крик Вишневского в корридоре: «Ну, вот! Что я вам говорил! Владимир Иванович въехал во двор в пролетке на *белой* лошади; я вам говорил, что будет несчастье».

---

* Приносящий несчастье.

Хозяин нашего театра Щукин, простой купец, который даже не уничтожал крыс, так как они могли бы мстить, привел ко мне цыганку, чтоб она мне предсказала, в какой день открывать театр. На мой шутливый тон, он осторожно касался моего плеча и говорил: «Поверьте, будет *антониазм*» — вместо «энтузиазм». Цыганка дала мне список, как она выразилась, «решительных» дней; это значит — опасных или рискованных. И сказала: «Когда будешь начинать большое дело, запомни: бери день какой-нибудь «нечеткий», как она выразилась; это надо было понять, что это не должна быть ни суббота, ни воскресенье, ни понедельник, «цифрю бери срединную», т. е. не пятое, десятое, пятнадцатое. Вот мы со Щукиным и выбрали для открытия театра среду четырнадцатого октября; и только через несколько лет обнаружилось, что знаменитый Московский Малый театр открывался семьдесят четыре года тому назад тоже в среду 14 октября.

## 4

Итак, 14/27 октября Художественный общедоступный театр был открыт. «Царь Федор» имел большой успех. Шутка сказать—новая для театральной публики русская трагедия, бывшая под запретом в течение тридцати лет. Пьеса захватывала: Москвин, которого еще вчера никто не знал, на другой день проснулся «известным». Поклонники торжествовали, зубоскалы и враждебно настроенные — смолкали. Правда, в разных углах еще восклицали: «Ну, а вот эта декорация са-

И. М. Москвин в роли царя Федора («Царь Федор Иоаннович» А. Толстого) с надписью А. А. Стаховичу

С фотографии 1916 г.

да — деревья вдоль рампы, закрывающие сцену. Разве это не губит актера? Мы же почти не видим исполнителей». Потом: «А эта темнота.., а что за шапки на рындах.., а что за рукава на боярах?.. Разве все это не загромождает актерского творчества?» — «Подражание мейнингенцам и больше ничего». — «Археологические подробности, точно обобранные музеи».

Однако рядом с этим восторгались именно «живописностью» и костюмов, и мизансцен, а многие — именно этими археологическими подробностями. Самое важное то, что пьеса волновала, а в последнем действии глубоко трогала.

Успех в печати тоже был. Хотя сдержанный, точно говорилось: «Подождем, посмотрим, что будет дальше».

Художественный общедоступный театр был открыт, но новый театр еще не родился. По городу как будто уже неслись флюиды о новом слове, но нового слова еще сказано не было; были небольшие группы, которые так его хотели, что признавали уже сказанным; было то, о чем немцы говорят: «Der Wunsch ist Vater dieses Gedanke»* Но был ли тот особенный пасхальный звон, который возбуждается действительно сказанным новым словом? Было ли угадывание широкого, огромного будущего? Нет, был как бы некий корректив старого. Прекрасные внешние новшества не взрывали глубокой сущности театра. Успех был, пьеса делала полные сборы, но ощущения того, что родился новый театр, не было. Ему предстояло родить-

* «Желание рождает эти мысли».

ся позднее, без помпы, в обстановке гораздо более скромной.

И наступили наши черные деньки! И как скоро! Не успели мы даже, как следует, упиться нашим успехом. Кроме «Царя Федора», ни один спектакль не делал сборов. Я с головой должен был уйти в свои обязанности директора-распорядителя, администрация у меня была крохотная — три-четыре человека. Надо было экономить, а дел и по представительству, и по встречам и приемам, и по хозяйственной части оказывалось чрезвычайно много. Станиславский один со своими помощниками бился на сцене, временно даже перестал посещать свою фабрику. На его плечах были и новая постановка «Шейлока», и возобновление пьес его кружка, и участие в них его как актера... От суммы, внесенной пайщиками,— двадцать восемь тысяч,— скоро не осталось и следа; жить могли только сборами и мало-по-малу делать новые долги.

Полнейшая неудача постигла «Шейлока».

В постановке были замечательные по красоте куски, оправдывавшие смелое наименование театра «художественным». Было много и красивого, и оригинального. Если бы это было в любительском кружке для небольшого слоя тонких ценителей, то интерес к этому спектаклю был бы больше. Но, как сказал где-то Лев Толстой: «В искусстве утонченность и сила влияния почти всегда диаметрально противоположны».

Станиславский в борьбе со штампами провинциального трагика Дарского, игравшего Шейлока, заставил его говорить с еврейским акцентом. Театральная зала этого не приняла трагическая роль Шекспира

и — акцент! Любители внешней красоты оценили в спектакле многое, но громадному большинству казался приниженным глубокий замысл трагедии.

У нас, конечно, старались успокоиться на том, что «публика ничего не понимает».

Знаете, нигде в мире отношения между искусством и публикой не носили такого «идейного» характера. В Европе, в Америке — дело так просто: успех — это все. «У вас, мистер, был *шанс,* вы его не использовали, ваш поезд ушел, Goud bye!* Будьте здоровы»! А какие у вас были *намерения* и почему они не осуществлены полностью, это никого не может заинтересовать. Goud bye!

У нас же так легко было встретить поэта, художника, писателя, драматурга, который, не имея успеха, не только не унывал, а даже гордился этим обстоятельством. И не потому, что жена, дочь и он сам о себе очень высокого мнения, а потому что самые тонкие ценители искусства на каждом шагу говорили: «Публика ничего не понимает». Разве у нас умеют ценить талант? — «Это не имеет успеха, потому что ново, оригинально, а публика любит только банальности». — «Публика еще не доросла до этого». И тут же популярнейший афоризм: «Что слава? — Звук пустой». — «Суди, дружок, не выше сапога...»

Да, публика ловится на излюбленный шаблон, как рыба на червяка; да, над нею имеют власть много эффектов, пользоваться которыми взыскательному художнику не позволит его художественная совесть;

---

* Прощайте.

да, много замечательных вещей долгое время оставались непризнанными,— и все же мне навсегда запомнилась фраза критика Васильева-Флерова, о котором я уже упоминал: «Публика никогда не бывает виновата». Да, публика без конца часто недооценивает каких-то жемчужин, не восторгается ими потому, что ее расхолодил неловкий конец, неудачные полминуты, оскорбительно прозвучавшая мораль, но ищите виноватых в неуспехе в другом месте: в актере, в авторе, в режиссере; кто-нибудь из них, когда творил, не чувствовал резонанса, не имел где-то там, в мозжечке, настроения театральной залы. Я всегда думал, что отмахиваться от неуспеха тем, что публика ничего не понимает,— значит обманывать себя самого. Я в своей деятельности, выражаясь грубо, не раз проваливался и как автор, и как режиссер, но, при всей моей снисходительности к себе, должен сказать, что не помню такого случая, чтобы я имел право свалить свой неуспех целиком на публику.

## 3

Так или иначе, но один из крупных козырей нашего репертуара выпал. Следующий расчет у нас был на очаровательную пьесу Гауптмана «Ганнеле», полубытовую-полуфантастическую. Кружок Станиславского уже играл эту пьесу несколько лет назад, теперь она возобновлялась совершенно заново. Здесь произошел один из самых злых эпизодов истории Художественного театра; об этом стоит рассказать поподробнее.

«Ганнеле» в первом переводе была запрещена для

сцены. У нас существовало две цензуры: одна для печати, другая — для театра. Для печати пьеса была разрешена, для театра нет. Главной причиной запрета было то, что сельский учитель является в сновидениях бедной Ганнеле Христом. Потом был сделан *другой* перевод, приспособленный для русской сцены, который был разрешен: по нему и ставился у нас спектакль. Словом, в цензурном отношении мы были совершенно спокойны. Как вдруг, накануне последней генеральной репетиции, получаю приказ от обер-полицмейстера Трепова о снятии пьесы с репертуара. В чем дело? Оказывается пьеса запрещена вследствие протеста московского митрополита Владимира. Ничего не понимая, добиваемся у него приема, приезжаем в митрополичий дом: чистый-чистый пол, стены, дорожки, мелькающие монашеские фигуры, запах ладана и кипариса, на всем печать суровой скромности. Вышел к нам высокий, сухой, внушающий очень большое почтение аскет, в руках у него книжечка — «Ганнеле», издание *первого* перевода. Мы сразу догадались, в чем дело. Он мягко, но строго говорил о невозможности выпускать на сцену Христа, произносить со сцены такие-то фразы, — цитировал бывший у у него в руках экземпляр. Несколько раз мы пытались его перебить, как это ни неловко, объяснить ему недоразумение, которое в данном случае происходит, т. е., что мы играем пьесу не по этому экземпляру, который ему доставил, как потом оказалось, доносчик из одной газеты,— а по другому, разрешенному драматической цензурой: вот он у *нас* в руках. Но митрополит не давал себя перебивать и даже начинал

гневаться. Наконец, нам удалось объяснить ему, в чем недоразумение. К величайшему нашему изумлению, он не только не понял того, что мы ему объяснили, но даже начал еще больше сердиться.

— Как же вы говорите, что пьеса в этом издании запрещенная, когда тут написано — цензурой разрешается?

Я отвечаю: — Ваше высокопреосвященство, есть две цензуры — одна для печати, другая для театра; для печати разрешается пьеса в этом издании, для театра — по другому.

Он меня перебивает: «Да что же вы мне говорите, когда здесь прямо напечатано: *разрешается*. Как же можно разрешать, когда...» И опять начинает повторять все те обвинения, которые уже выставил против «Ганнеле».

Чем больше мы пытались разъяснить ему простейшее недоразумение, тем больше он сердился. Становилось ясно, что он принимает нас за аферистов, людей из испорченной среды. Наконец, встал, давая понять, что аудиенция окончена.

Вышли мы со Станиславским потрясенные. Не столько уже неудачей, сколько мыслью: какова же пропасть между театром — учреждением, так сказать, гражданским — и высшим представителем религии, — пропасть глубочайшего непонимания. При всей осторожности в выражениях, когда мы остались одни, слово «тупость» не сходило с языка.

Что же, однако, нам делать?

Стахович устраивает нам прием у великого князя.

Великий князь выслушивает, сразу все понимает и, однако, не только не ободряет нас, а нервно трет руки, как бы заглушая накипь какого-то недовольства.

— Я постараюсь, но предупреждаю, что это очень трудно.

Мы изумлены:

«Что трудно, ваше высочество? Тут надо только объяснить митрополиту, в чем недоразумение».

— Я постараюсь, — коротко отвечает великий князь и молчит. Загадочно молчит.

И он ничего не мог сделать, не мог или не хотел раздражать митрополита, но тем дело и кончилось: «Ганнеле» была снята по самому простому недоразумению, пропал большой труд театра.

## 6

Я думаю, что не найду другого места, чтобы рассказать еще один чрезвычайно яркий эпизод. Это было много позднее. Кроме цензуры, общей для печати и драматической, существовала еще цензура духовная. Художественный театр задумал ставить «Саломею» Оскара Уайльда и «Каина» Байрона. Общая цензура и даже театральная разрешили, но предупреждали, что в данном случае совершенно необходимо разрешение духовной цензуры. Дело дошло до высшего духовного учреждения — Святейшего синода. Там постановку запретили. Я напряг все пружины; мы тогда имели уже огромный успех, и у нас в Петер-

бурге были большие связи. Хлопоты привели меня к главному лицу, протестовавшему против постановки,— экзарху Грузии. Тот тоже, как и митрополит Владимир, сразу взял тон гневный: «Вы что же это, собираетесь выводить на театральные подмостки: жертвоприношение? И кому жертвоприношение? Богу? И кого же вы на сцену выводите для этого — Адама? Адама, причисленного к лику святых. И Авеля. А вам не известно, что Авель числится на две ступени выше Адама в иерархии святых?..»

Так нам ни «Каина», ни «Саломею» не разрешили.

И еще случай, в духе митрополита Владимира.

Поставили мы «Анатему» Леонида Андреева. Главные лица в пьесе: старый еврей Лейзер, человек идеальной доброты (Вишневский), и сатана, под видом неизвестного издевающийся над добротой Лейзера (Качалов). Пьеса имела громадный успех, никакая мысль об ее нецензурности не тревожила нас. Однажды получаю телеграмму из Петербурга от начальника Главного управления по делам печати Бельгарда с просьбой резервировать ему место на ближайшее представление «Анатемы». Бельгард относился к нам относительно благосклонно, поскольку цензор вообще способен быть благосклонным.

Приехал. Смотрит спектакль. Было тридцатое с чем-то представление. В антракте сидит у меня в кабинете и как-то подозрительно осторожно спрашивает:

— Скажите... Вишневский переменил грим?

Не понимаю.

— Он в первых представлениях гримировался иначе?

Пожимаю плечами. Откуда такая мысль?

Кстати, тут же на моем столе лежит куча фотографий постановки — и мизансцен и действующих лиц.

Вот! Снимки сделаны на генеральной репетиции и с тех пор ничто не менялось.

— Странно! — говорит Бельгард, рассматривая фотографии.— Я вам скажу, в чем дело. На-днях вызывает меня Победоносцев и делает строгий выговор: что у вас в Москве творится? Приехал из Москвы возмущенный Ширинский-Шахматов, говорит, что в Художественном театре изображают Христа!! Вишневский в «Анатеме». Это и заставило меня приехать и проверить самому.

Ширинский-Шахматов был крупной дворянской фигурой, близкой к придворным кругам.

Мне оставалось только весело посмеяться над тем, как простоволосятся иногда сплетники, не проверившие слухов. Бельгард просмотрел весь спектакль, ходил за кулисы к Вишневскому, к Качалову, выражал полное удовлетворение. И уехал с чувством, не лишенным злорадства, как он разоблачит Ширинского-Шахматова и отомстит за полученный от Победоносцева выговор.

А через три дня мы получили приказ снять «Анатему» с репертуара.

И мои хлопоты и моя поездка в Петербург ничему не помогли. Так «Анатему» больше и не играли.

7

В то же время сорвалось дело и с нашей идейной общедоступностью. Я рассказывал уже, что мы сговорились с Обществом народных развлечений, чтобы по утрам давать спектакли для рабочих. Я знал, что есть еще четвертая цензура — для народных спектаклей. Но я думал, что с помощью этого воспитательного учреждения спектакли наши пройдут благополучно. Увы! Однажды меня вызывает к себе обер-полицмейстер Трепов. Это был тот самый Трепов, который сделал себе блестящую карьеру и прославился выражением «патронов не жалеть».

«Вам разве не известно, что для народных спектаклей существует особая цензура?» — спрашивает меня Трепов. — «Да, но ведь это не народный спектакль, не на фабрике, не в деревне, а тут же, в центре города». — «Так, однако, Общество народных развлечений просто дает пол-театра на одну фабрику и пол-театра на другую. Это выходит, что перемещается территория, но сущность остается та же. Понимаете, я мог бы вас под суд отдать, но лучше кончим добром; прекратите эти спектакли».

У кого-то есть такое отличное сравнение: «Народное просвещение для царской власти—все равно, что солнце для снега; когда лучи его слабы, снег играет блеском бриллиантов или рубинов, а когда они сильны, то снег тает».

Так, сдерживая негодование, иногда придя домой и впадая в какой-то припадок душившего меня кашля, я

чувствовал, как мы бессильны бороться с вершителями наших судеб. И не знали мы, не знал и я, каким тормозом остановить катящуюся вниз нашу колесницу. Сборы все падали, и в чью голову я делал долги,— не знал. Вот так, ко времени первого представления «Чайки», комедии в четырех действиях сочинения Антона Чехова, — наш театр был накануне полного краха.

## ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

### 1

Настроение было нервное. И не только среди участвующих в «Чайке», но и по всему театру. Чувствовалась нависшая гроза. От этого спектакля зависело все существование молодого театра. При этом, репетиции не давали никакой уверенности в успехе; не было так радующих эпизодов при репетициях, когда сидящие в темном зале актеры, не участвующие в пьесе, или другие близкие театру лица вдруг, после какой-нибудь сцены или какого-нибудь акта подходят к режиссерскому столу и выражают восторг. Такие эпизоды, обыкновенно, очень ободряют и режиссера, и исполнителей. На этот раз ничего подобного не было; темная репетиционная зала слушала молча, расходилась молча, была чрезвычайно сосредоточена, но, как будто, никто не решался делать какие-нибудь предсказания. А тут еще общую нервозность усиливала сестра Чехова — Мария Павловна. Антон Павлович жил в то время в Ялте, сестра знала, как тре-

вожно он ожидал этого спектакля, говорила, что он клянет себя за то, что уступил мне. И сама нервничала, и заражала этой нервностью всех в театре. Она была знакома с артистами, старалась угадать, как пройдет спектакль, но никакого утешения не получала. Не раз приходила с мольбой снять спектакль и напоминала мое обещание не допускать «Чайку» до постановки, если не будет уверенности в успехе.

За день до спектакля, Станиславский, несмотря на то, что генеральная прошла хорошо, обратился ко мне с заявлением, почти официальным, о необходимости спектакль отложить и репетировать еще. Я ему ответил, что по-моему пьеса вполне готова и что откладывать не к чему и что, судя по генеральным, должен быть успех, а если спектакль все-таки не будет иметь успеха, то теперь с этим уже ничего не поделаешь.

— Тогда снимите мое имя с афиши, — сказал он.

На афише в качестве режиссера стояли оба наши имени.

Не помню, убедил ли я его или просто не послушался, но его имени с афиши не снял. А вечером, накануне премьеры, во время не помню какого спектакля, когда я проходил за кулисами, ко мне дважды приближался шагавший перед выходом на сцену Вишневский и шопотом, — как это полагается говорить на сцене во время действия:

«Завтра будет громадный успех».

И второй раз, потрясая кулаками перед своей грудью: «Владимир Иванович, вы мне поверьте, завтра будет успех огромный, огромный...»

Это был единственный твердый голос. Этот маленький случай остался незабываемым.

## 2

И вот 17/30 декабря. Театр был неполон. Премьера Чеховской пьесы не сделала полного сбора.

По мизансцене уже первый акт был смелым. По автору, прямо должна быть аллея, пересеченная эстрадой с занавесом: это — сцена, где будут играть пьесу Треплева. Когда занавес откроется, то вместо декорации будет видно озеро и луну. Конечно, во всяком театре для действующих лиц, которые будут смотреть эту пьесу, сделали бы скамейку направо или налево боком, а у нас была длинная скамейка вдоль самой рампы, перед самой суфлерской будкой: полевее этой скамейки — пень, на котором будет сидеть Маша. Кроме того, и скамейка слева. Вот на этой длинной скамейке, спиной к публике, и размещались действующие лица. Так как луна за занавесом, то на сцене темно. И темнота, и такое распределение скамеек уже должны были настраивать наших врагов на шуточки; зато тех, кто относится к представлению просто, без предвзятости, настраивали на какую-то жизненную простоту: потом луна будет освещать всех. Декоративная часть наполняла сцену живым настроением летнего вечера; фигуры двигались медленно, без малейшей натяжки, без всякой афектации, говорили просто и медленно, потому, что вся жизнь, которая проходила на сцене, была простая и тягучая,

интонации простые, паузы не пустые, а наполненные дыханием этой жизни и этого вечера; паузы, в которых выражалось недоговоренное чувство, намеки на характер, полутона. Настроение постепенно сгущалось, собирало какое-то одно гармоническое целое, жизненно-музыкальное. Разные частности, необычные для театрального уха и глаза вроде того, что Маша нюхает табак, ходит в черном («это траур по моей жизни»), лейтмотив каждой фигуры, речь, при всей простоте, чистая и красивая, — все это постепенно затягивало внимание зрителя, заставляло слушать и, незаметно для него самого, совершенно отдаваться сцене. Публика переставала ощущать театр, точно эта простота, эта крепкая, властная тягучесть вечера и полутона завораживали ее, а прорывавшиеся в актерских голосах ноты скрытой скорби заколдовывали. На сцене было то, о чем так много лет мечтали беллетристы, посещавшие театр, — была «настоящая», а не театральная жизнь в простых человеческих и, однако, сценичных столкновениях.

Чехов симпатизировал символистам, и Треплев у него несомненно находится под влиянием этого, тогда довольно модного, литературного течения.

Самым рискованным был монолог Нины. Скорбная фигура на камне, освещенная луной. Как прозвучит со сцены:

«Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, лебеди, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя видеть глазом, словом, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли. Уже тысячи веков, как земля не носит

на себе ни одного живого существа, и эта бледная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно... Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит. И вы, бедные огни, не слышите меня...»

Монолог, который в первом представлении в Петербурге возбуждал смех, но который до такой степени проникнут лирическим чувством настоящего поэта, что у нас при постановке даже не было сомнения в его правоте и красоте,— здесь слушался в глубокой, напряженной тишине, захватывал внимание. Ни тени усмешки и ни намека на что-нибудь компрометирующее. Потом резкая вспышка между матерью и сыном, потом, чем дальше, сцена за сценой, тем роднее становились эти люди зрителю, тем волнительнее были их взрывы, полуфразы, молчания, тем сильнее у зрителя из глубины его души поднимались ощущения собственной неудовлетворенности и тоски. И когда в конце акта Маша, сдерживая рыдания, говорит Дорну: «Да помогите же мне, а то я сделаю глупость и надсмеюсь над своей жизнью», — и повалилась, рыдая, на землю около скамейки,— по зале пронеслась самая настоящая, сдержанная, трепетная волна.

Закрылся занавес, и случилось то, что в театре бывает, может быть, раз в десятки лет: занавес сдвинулся — тишина; полная тишина и в зале, и на сцене за занавесом; там как будто все замерли, здесь как

будто еще не поняли, что это было. Видение? Сон? Грустная песня из каких-то знакомых-знакомых напевов? Откуда пришло? Из каких воспоминаний каждого? Кто эти лица, которых как будто в первый раз сейчас встретил, а вместе с тем все они отличные, старые знакомые? Такое состояние длилось долго, на сцене уже решили, что первый акт провалился, так провалился, что в зале не нашлось даже ни одного друга, который бы рискнул зааплодировать. Актеров охватила нервная дрожь, близкая к истерике.

И вдруг, в зале точно плотина прорвалась, точно бомба взорвалась — сразу раздался оглушительный взрыв аплодисментов. Всех: и друзей, и врагов.

Я всегда запрещал открывать и закрывать занавес слишком быстро и слишком часто, как делают в кафешантанах, чтобы потом иметь право сказать: вызывали столько-то раз. Поэтому у нас занавес открывался не скоро, не скоро задергивался и долго выжидал, прежде чем еще раз открыться, так что у нас два-три раза при очень дружных аплодисментах было зна́ком очень большого успеха. Здесь открыли шесть раз, потом как-то вдруг аплодисменты прекратились, точно зритель боялся, чтобы в этих вызовах не расплескалось то великолепное, что было нажито.

Так слушалась вся пьеса. Жизнь развертывалась в такой откровенной простоте, что зрителям казалось неловко присутствовать: точно они подслушивали за дверью или подсматривали в окошко. Как вы знаете, в пьесе нет никакого героизма, нет бурных театральных переживаний, нет тех ярких симпатий, которые служат великолепной опорой для актера.

Разбитые иллюзии, нежные чувства, смятые прикосновением грубой действительности.

Огромный успех третьего акта и триумф по окончании, после заключительной сцены Нины и Треплева и великолепного финала.

Уже после первого акта на сцену побежали актеры, не участвовавшие в спектакле и находившеся в зале, и друзья театра. Все были захвачены, едва сдерживались, чтобы не начать раньше времени праздновать победу. Но после третьего акта люди обнимались, плакали и не находили слов для выражения громадной радости. По окончании спектакля победа определилась с такой яркой несомненностью, что когда я вышел на сцену и предложил публике послать телеграмму автору, то овации длились очень долго. Замечательно, что такому успеху не мешало не великолепное исполнение нескольких ролей.

Новый театр родился.

## 3

Телеграмма в ту же ночь.

Антону Павловичу Чехову. Ялта.

Только что сыграли «Чайку» Успех колоссальный С первого акта пьеса так захватила что потом следовал ряд триумфов Вызовы бесконечные Мое заявление после третьего что автора в театре нет публика потребовала послать тебе от нее телеграмму. Мы сумасшедшие от счастья. Все тебя крепко целуем Напишу подробно Немирович-Дан-

ченко Алексеев Мейерхольд Вишневский Лужский Артем Тихомиров Фессинг Книппер Роксанова Алексеева Раевская Николаева и Екатерина Немирович-Данченко.

Телеграмма на другой день:

Все газеты с удивительным единодушием называют успех Чайки блестящим шумным огромным Отзывы о пьесе восторженные По нашему театру успех Чайки превышает успех Федора Я счастлив как никогда не был при постановке собственных пьес.

Нем.-Данч.

Первая телеграмма об успехе ошеломила Чехова, но он не поверил и думал, что это — порыв дружбы, за которым неизвестно какая правда. Но в тот же день к нему посыпались поздравительные телеграммы в таком количестве и в таких ярких выражениях, что сомнения быстро рассеялись.

Письмо из Чеховского музея.

Дорогой Антон Павлович!

Из моих телеграмм ты уже знаешь о внешнем успехе «Чайки». Чтоб нарисовать тебе картину первого представления, скажу, что после 3-го акта у нас за кулисами царило какое-то пьяное настроение. Кто-то удачно сказал, что было точно в светлое Христово воскресенье. Все целовались, кидались друг другу на шею, все были охвачены

настроением величайшего торжества правды и честного труда. Ты собери только все поводы к такой радости: артисты влюблены в пьесу, с каждой репетицией открывали в ней все новые и новые художественные перлы. Вместе с тем, трепетали за то, что публика слишком мало литературна, мало развита, испорчена дешевыми сценическими эффектами, не подготовлена к высшей художественной простоте, чтоб оценить красоты «Чайки». Мы положили на пьесу всю душу, и все наши расчеты поставили на карту. Мы, режиссеры, т. е. я и Алексеев, напрягли все наши силы и способности, чтобы дивные настроения пьесы были удачно интерсценированы. Сделали три генеральных репетиции, заглядывали в каждый уголок сцены, проверяли каждую электрическую лампочку. Я жил две недели в театре, в декорационной, в бутафорской, ездил по антикварным магазинам, отыскивал вещи, которые давали бы колористические пятна. Да что об этом говорить! Надо знать театр, в котором нет ни одного гвоздя... На первом представлении, я, как в суде присяжных, делал «отвод», старался, чтоб публика состояла из лиц, умеющих оценить красоту правды на сцене. Но я, верный себе, не ударил пальца о палец, чтоб подготовить дутый успех. С первой генеральной репетиции в труппе было то настроение, которое обещает успех. И, однако, мои мечты *никогда* не шли так далеко. Я ждал, что, в лучшем случае, это будет успех серьезного внимания. И вдруг... Не могу тебе передать всей суммы впечатлений...

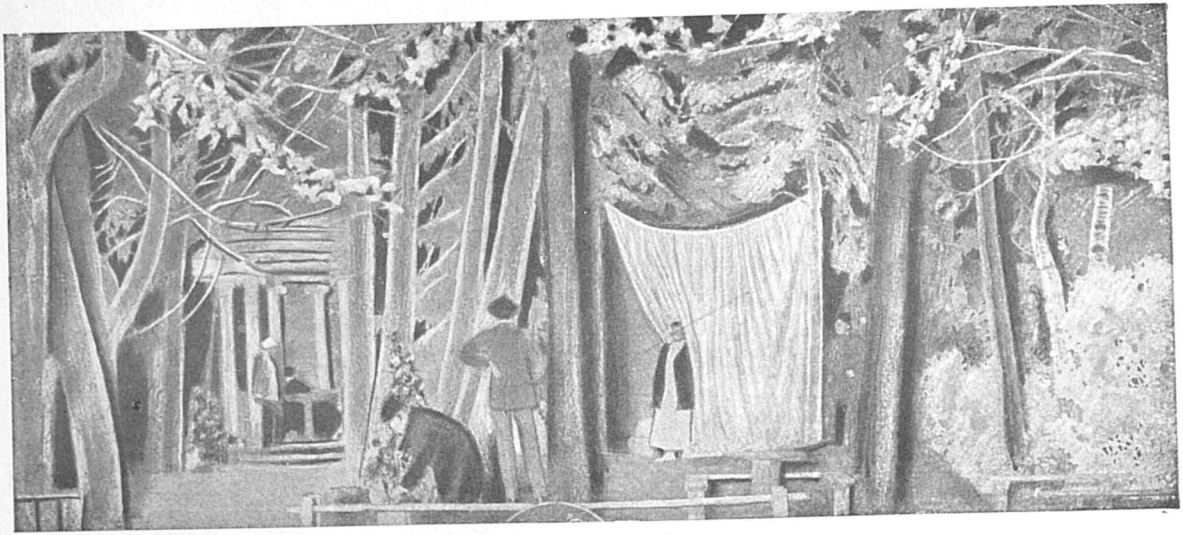
Ни одно слово, ни один звук не пропал. До публики дошло не только общее настроение, не только *фабула,* которую в этой пьесе так трудно было отметить красной чертой, но каждая мысль, все то, что составляет тебя и как художника, и как мыслителя, все, все, — ну, словом, каждое психологическое движение,— все доходило и захватывало. И все мои страхи того, что пьесу поймут немногие, исчезли. Едва ли был десяток лиц, которые бы чего-нибудь не поняли. Затем, я думал, что внешний успех выразится лишь в нескольких дружных вызовах после 3-го действия. А случилось так. После первого же акта всей залой артистов вызвали 6 раз (мы не быстро даем занавес на вызовы). Зала была охвачена и возбуждена. А после 3-го акта ни один зритель не вышел из залы, все стояли, и вызовы обратились в шумную, бесконечную овацию. На вызовы автора я заявил, что тебя в театре нет. Раздались голоса: «Послать телеграмму...»

Вот до чего я занят. Начал это письмо в пятницу утром и до понедельника не мог урвать для него часа. А ты говоришь «приезжай в Ялту». 23-го я на четыре дня удеру к Черниговской, только чтобы выспаться.

Итак, продолжаю. Я переспросил публику: «Разрешите послать телеграмму?» На это раздались шумные аплодисменты и «да», «да». После 4-го акта овации возобновились. Все газеты ты, вероятно, нашел. Пока — лучшая реакция в «Московской немецкой газете», которую я тебе выш-

лю, и сегодня неглупая статья в «Курьере» — дневник нервного человека. «Русс. вед.», конечно, заерундили. Бедный Игнатов, он везде теряется, раз пьеса чуть-чуть выше шаблона.

Играли мы... В таком порядке: Книппер—удивительная, идеальная Аркадина. До того сжилась с ролью, что от нее не оторвешь ни ее актерской элегантности обворожительной пошлячки, *скупости,* ревности и т. д. Обе сцены 3-го действия — с Треплевым и Тригориным, в особенности первая — имели наибольший успех в пьесе. А заканчивались необыкновенно поставленной сценой отъезда (без лишних людей). За Книппер следует Алексеева — Маша. Чудесный образ. И характерный, и необыкновенно трогательный. Они имели огромный успех. Потом Лужский — Сорин. Играл, как очень крупный артист. Дальше Мейерхольд. Был мягок, трогателен и несомненный дегенерат. Затем Алексеев. Схватил удачно мягкий, безвольный тон. Отлично, чудесно говорил монологи 2-го действия. В третьем был слащав. Слабее была Роксанова, которую сбил с толку Алексеев, заставляя играть какую-то дурочку. Я рассердился и потребовал возвращения к первому, лирическому тону. Она, бедная, и запуталась. Вишневский еще не совсем сжился с мягким, умным, наблюдательным и все переживавшим Дорном, но был очень удачно гримирован (вроде Алексея Толстого) и превосходно кончил пьесу. Остальные поддерживали стройный ансамбль. Общий тон покойный и чрезвычайно *литературный.*



«Чайка» А. П. Чехова (1-е действие). Постановка 1899 г. в Художественном театре

С фотографии

Слушалась пьеса поразительно, как еще ни одна никогда не слушалась. Шум по Москве огромный. В Малом театре нас готовы разорвать на куски.

Поставлена пьеса — ты бы ахнул от 1-го и, по-моему, особенно, от 4-го действия.

Рассказать трудно, надо видеть.

Я счастлив бесконечно.

Обнимаю тебя.

Твой Вл. Немирович-Данченко.

Даешь «Дядю Ваню»?

## ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

### 1

Эту главу следовало бы назвать «Измена Чехова», «Чехов нам изменяет».

Реабилитация «Чайки» была так поразительна, что еще вопрос, чего в этом было больше — создания нового театра или просто успеха драматурга Чехова.

Писатели вообще не выражают ярко чувства своего авторского удовлетворения. Чем бесспорнее и больше успех, тем скромнее проявление со стороны автора, он точно предоставляет яркие выражения тем, кто восхищается. Это не конфузливость, не скромность, а что-то другое, а Чехов, вообще немногоглаголивый, и совсем замыкал в себе то несомненное чувство удовольствия, которое он должен был испытывать, когда ему хвалили его вещи, и в особенности такие, которые, по его мнению, действительно заслуживали похвалы. Я часто видел его в то время, когда ему курили фимиам, я сам курил его, я говорил

Группа артистов Художественного театра

Сидят: Е. М. Раевская, А. Л. Вишневский, А. Р. Артем, О. Л. Книппер, К. С. Станиславский, А. П. Чехов, М. П. Лилина, Н. А. Тихомиров, М. Л. Роксанова и В. Э. Мейерхольд. Стоят: Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, М. Ф. Андреева, А. И. Андреев и М. П. Григорьева

С фотографии 1894 г.

ему,— сейчас отлично припоминаю эту беседу,— что он не понимает, какое не только художественное, но общественное и социальное значение имеют его рассказы и пьесы. Он все время слушал молча, не проронив ни одного слова; часто я даже думал, что он действительно сам не понимал, а только делал вид, что мои слова для него не новость. Поэтому, могу себе представить его большие радостные переживания в Ялте, почти в одиночестве, среди очень маленького количества знакомых, из которых более всего он любил разговаривать с хозяином книжного магазина на набережной.

После этого завязалась переписка, полная самых нежных чувств, «нежных чувств, похожих на цветы». Сближение между театром и Антоном Павловичем понеслось быстрыми встречными флюидами. Материальная сторона его, повидимому, совершенно не интересовала. Замечательно: Чехов часто говорил: «Пишите пьесы, пишите водевили, они дают большой доход», «Надо писать пьесы потому, что Общество драматических писателей может быть своего рода пенсией»,— но такое отношение у него было только к водевилям. А к большим пьесам он относился с особенной художественной ревнивостью: даже когда представлялась возможность получать новые и новые гонорары, если это угрожало неуспехом, он резко отказывался. После нас на следующий сезон просила «Чайку» для постановки в своем театре в Петербурге актриса Яворская, он ей ответил, что пьеса принадлежит Художественному театру, а так как это, собственно говоря, не было отговоркой потому, что у Художественного

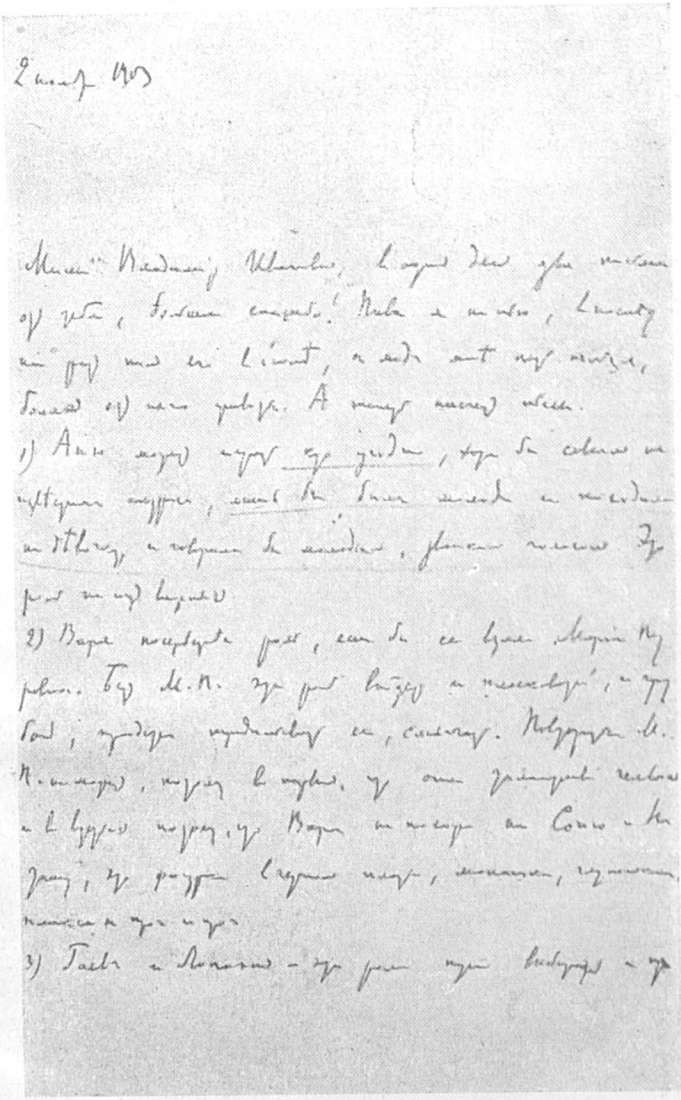
театра право монополии было только на Москву, он написал мне срочно: ради бога, не позволяй Яворской ставить «Чайку». Петербургский Александринский театр просил после нас «Дядю Ваню». Опять принеслось ко мне из Ялты письмо: пожалуйста, ни в коем случае не разрешай и т. д. Однако все это было уже после, а непосредственно после «Чайки» было не так...

Чувство к Художественному театру у Антона Павловича росло прочно. Были от него письма с такими выражениями: «Я готов быть швейцаром в вашем театре» или «Я завидую той крысе, которая живет под стенами вашего театра». Или — на одно мое нервное письмо (это было уже во втором году):

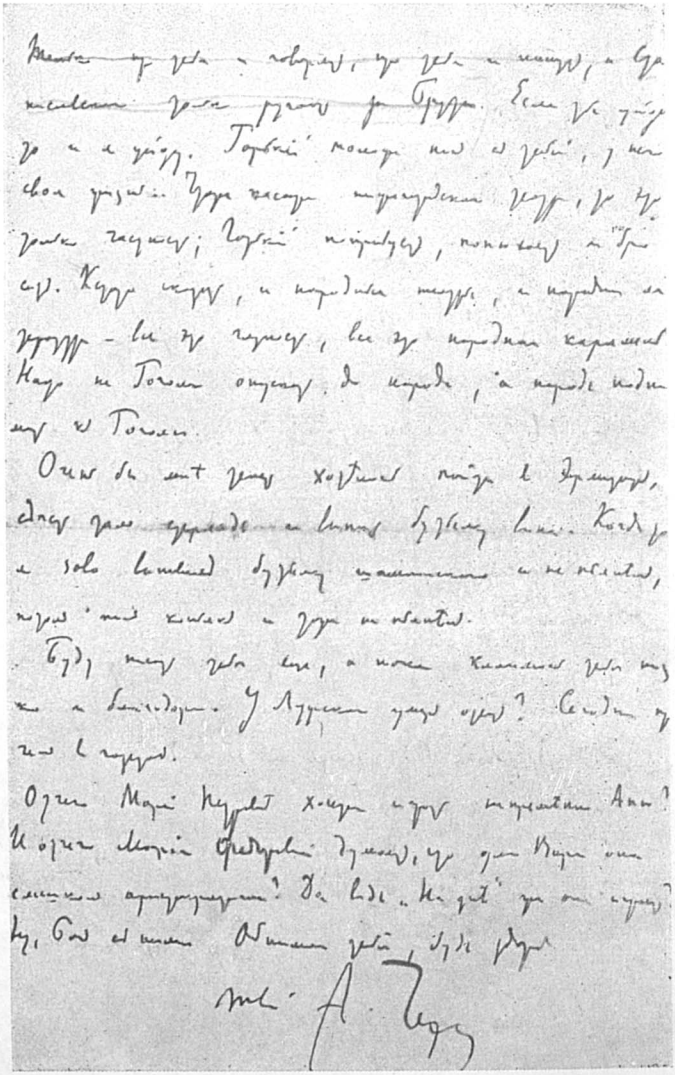
> В твоих словах слышна какая-то дребезжащая нота. Ох, не сдавайся. Художественный театр — это лучшая страница той книги, которая будет когда-либо написана о современном русском театре. Этот театр — твоя гордость, это — единственный театр, который я люблю, хотя ни разу еще в нем не был.

Весной он приехал в Москву, когда театр был уже закрыт. К этому времени относится популярная фотографическая группа Чехова с артистами, участвовавшими в «Чайке».

Пока Антон Павлович таким образом плавал в своем успехе, перед нами стоял грозный вопрос дальнейшего существования. Сезон мы кончили, конечно, с убытком. Что мы будем делать дальше? Опять началась полоса тревоги, и когда же: после таких больших успехов, как «Царь Федор» и «Чайка»! А ведь



Письмо А. П. Чехова автору от 2 (15) ноября 1903 г.



Письмо А. П. Чехова автору от 2 (15) ноября 1903 г.

мы еще сыграли «Эдду Габлер» Ибсена; это не было событием, но и не было рядовым, малозначительным спектаклем. Вокруг нас уже поднимался шум, и какой содержательный! Из уст в уста понеслось новое для сцены слово «настроение». Как вы помните, оно уже проскользнуло в моем письме к Чехову. Очевидно, оно попало в цель. До публики вплотную дошел тот художественный смысл, который это слово пыталось вскрыть. Еще более летучим становилось выражение «новые формы», «театр новых форм». Это уже к славе Станиславского.

Вместе со всем этим поднялся во весь огромный рост вопрос о значении режиссера в театре. Начались бесконечные дискусии о правах актера, автора и режиссера...

Через весь этот шум, звеня, как комар над ухом, носилось словечко, пущенное врагами: «мода». Весь наш успех объяснялся простым модным увлечением: «Вот подождите еще немного, этот дурман рассеется. Мода!»

Денег у нас опять не было. Но дело не только в деньгах. Мало было одержать победу, надо было ее закрепить. Если мы не могли произнести «б», незачем было раскрывать рот и говорить «а».

Надо было углубить, привинтить, уточнить то, что проявилось в нашем искусстве. Надо было укрепить успех, удержаться на ногах. Мы уже наметили на второй сезон другую трагедию Толстого «Смерть Иоанна Грозного», другую пьесу Чехова «Дядя Ваня», еще прекрасную пьесу Гауптмана «Одинокие», потом «Доктора Штокмана» Ибсена, еще и еще много чу-

десных вещей, остававшихся до сих пор в пренебрежении.

Нужно было дать усовершенствоваться и блеснувшим талантам нашей молодежи.

А между тем, наши пайщики вели себя двусмысленно. При встречах, каждый из них делал комплименты, но движения у них были, словно по скользкому полу: чуть было я касался дальнейшего,— как, мол, вот нам дальше существовать,— а его уже нет,— исчез. И опять, как год назад у Варвары Алексеевны Морозовой, слова застывали на губах. Мало того, начали до меня доходить слухи, что один из пайщиков даже громко и резко ругает театр: «Ничего-то интересного в нем нету, какие-то вычуры, одно штукарство. Одним словом — мода. И, конечно, никаких денег на эту затею не следует давать».

Но «бабушка нам ворожила», есть такая великолепная утешительная поговорка.

Савва Тимофеевич Морозов уже сильно увлекся театром. Не скрою, что я этим пользовался и старался направить его сильную волю куда следует. Состоялось собрание пайщиков, на котором мы докладывали: 1. Художественные итоги постановок. 2. Планы на будущее время и 3. Грустные цифры — сорок шесть тысяч рублей долга.

Морозов предложил пайщикам отчет утвердить, долг погасить и паевой взнос дублировать. А так как Морозов был среди них самый крупный фабрикант, то перед ним скупиться как-то стеснялись.

Между прочим, замечательная типическая купеческая черта — ну, чего бы, казалось Морозову каких-

то три тысячи Осипова и даже десять-пятнадцать всех остальных пайщиков? Нет: надо, чтобы дело было компанейское, пусть по тысяче внесут, а он — двести, но надо, чтоб чувствовалось тут какое-то единодушие. Окончилось все, таким образом, нашей победой.

И вдруг новость: Чехов говорит, что «Дядю Ваню» дать нам не может, так как он обещал пьесу Ленскому и Южину для Малого театра, и что отнимать ему теперь неловко и ссориться с ними он не хочет.

Как! После успеха «Чайки» у нас! После того как до этого успеха Малый театр не решился поставить ни одну из его пьес! Принести в жертву личным отношениям и свое авторское самолюбие, и всех нас,— и кому же в жертву! Ленскому, который находил, что Чехову не надо писать для сцены совсем...

Это было так ошеломляюще, что я даже не возражал Чехову и этих самых восклицательных знаков ему не посылал. Я знал — откуда это ветер дует. Южин, как вы знаете,— мой первый, единственный друг и Ленский — тоже из близких мне людей, — ценили все таки Малый театр выше дружбы: «истина выше дружбы». Кроме того, они нервно ревновали меня к Станиславскому и вместе с режиссером Кондратьевым хотели доказать, что громадные артистические силы Малого театра способны дать Чехову успех не меньший, чем мы своей «Чайкой».

Что делать! Будем продолжать пока без «Дяди Вани» тем более, что Чехов решительно обещал для нас написать новую пьесу.

И опять «бабушка ворожила». Для того, чтобы

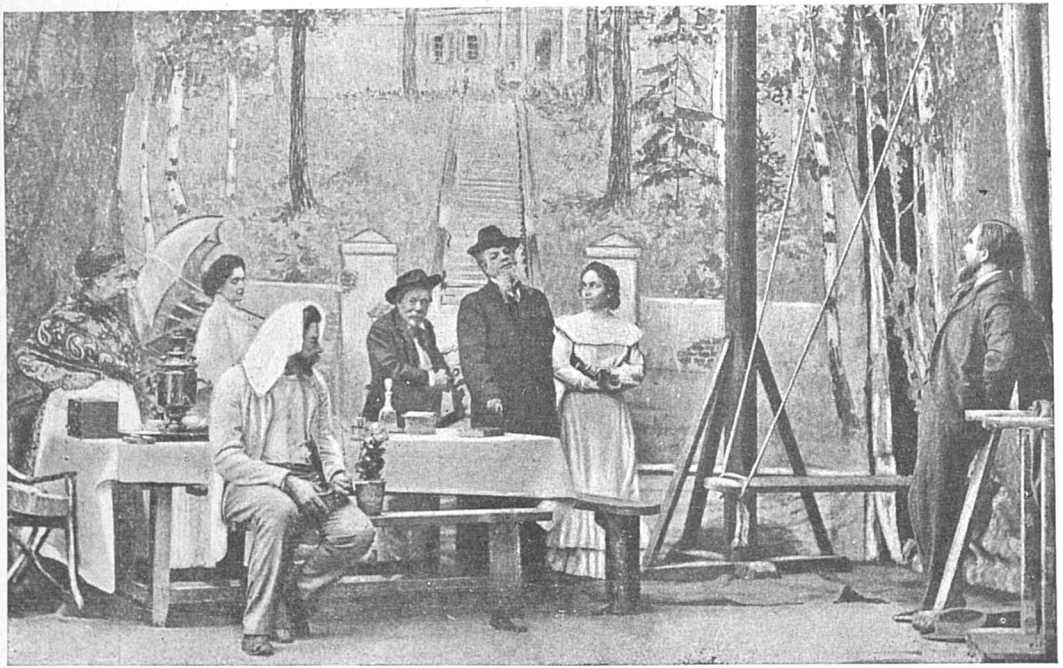
пьеса была поставлена в императорском Малом театре, необходимо было одобрение так называемого «Театрально-литературного комитета». И вдруг этот комитет одобрил «Дядю Ваню» условно, ставя Чехову требование переделать третий акт... Это было скандально. Разумеется, Чехов, ничего не отвечая, отдал «Дядю Ваню» нам.

И эта постановка окончательно утвердила чеховский театр.

## 2

В нашей жизни, в жизни людей, сделавших на своем веку немного, не стóит потомству слишком копаться; потомству надо знать, чтó средний человек сделал хорошего, и сохранить, что осталось. А осталось хрупкое, не очень глубокое. Окружите это наследие рассказами об авторской зависимости, мстительности, чванстве, вранье,— и все, что осталось от него ценного, потонет, как свет фонаря в тумане над морем. А наследство огромное не опорочить никакими рассказами о смешном или достойном порицания. Ни от Пушкина, ни от Гоголя ничего не убудет, сколько бы еще ни появилось анекдотов о беспутстве гениального Пушкина или доходящей до юродства религиозности Гоголя. В представлении потомства они станут только человечнее, а это тоже надо. Надо, чтобы люди помнили, что не боги горшки лепят; нужен реальный оптимизм, а не идолопоклонство.

Я искренне не замечал у Антона Павловича ничего, что бросало бы тень на его благородство, вкус, прав-



«Дядя Ваня» А. П. Чехова (1-е действие). Постановка 1899 г. в Художественном театре

С фотографии

О. Л. Книппер-Чехова

С фотографии 1903 г.

долюбие. Да, мелькали кое-где несправедливые шутки профессиональной ревности, фраза, которая более шла бы писателю и человеку меньшего калибра, но это было так редко. Мне всегда казалось, наоборот, что Антон Павлович и в жизни следит за собой с такой же строгой придирчивостью, как в своих произведениях. Великолепно когда-то сказал он однажды, что произведение должно быть талантливо, умно и благородно; а у нас, мол, или талантливо и благородно, но не умно; или умно и благородно, но не талантливо, или умно и талантливо, но не благородно.

То же он вносил и в жизнь. Но вот иногда он словно надевал на себя броню равнодушия. Имел такой вид:

«Не подумайте, что меня это радует до самозабвения».

«Я очень ценю, но это не произведет в моей душе никакой перестановки».

Точно боялся, что у него отнимут какую-то независимость. Или это были замкнутость, эгоистическое самосохранение?

«Не приписывайте мне слишком больших чувств по такому небольшому поводу».

Боялся экзажерации, преувеличения?

Таким довольно долго было его отношение и к Художественному театру. А между тем, этот театр *вошел в его жизнь.* Со всеми своими интересами, планами, со всем особенным бытом, вошел в самое существование *писателя Чехова,* сколько бы его биографы от этого ни отмахивались. И сколько бы сам Антон Павлович ни пытался иногда умалить это об-

стоятельство. Художественный театр наполнил его жизнь радостями, каких ему глубоко недоставало. Он любил театр с юности не меньше, чем литературу, к театральному быту стремился, может быть, больше, чем даже к писательскому, но театры охлаждали его тяготение. А тут пришел театр, доставивший ему самые высокие радости авторского удовлетворения, охваченный лучшими стремлениями и совершенне лишенный театральной пошлости. И сближение с театром, с его актерами вытеснило из будней Чехова тех скучных и ненужных ему людей, которые обыкновенно заполняли пустоту его дня.

В то же время за кулисами театра, в самом его быту, все гуще и определеннее складывалась полоса — если можно так выразиться — чеховского мироощущения. Как потом, лет через пять, начнет выпукло, рельефно вырисовываться вздутая жила горьковского мироощущения.

Плотнее всего это чеховское мироощущение охватывало группу участвовавших в его пьесах. Глубочайшая сила духовного общения на сцене объединяла группу; автор внедрялся во все уголки актерской психики и оставался там властвовать, даже когда актер уходил со сцены. А группа сплачивалась и еще более заражала друг друга чеховским чувствованием жизни: и над чем надо смеяться и что надо оплакивать. И просиживали актеры на зеленом диванчике за кулисами, в ожидании своих выходов.., пьесы Чехова, тихие, играющих мало, и на сцене тихие полутона под гитару, и за кулисами такая тишина, что крыса сосредоточенно прохаживается.., и актеры делятся

своими впечатлениями, планами, продолжая находиться во власти Чехова... От этой группы мироощущение ширилось и по уборным других актеров.

Это имело очень большое влияние на все искусство нашего театра. Сначала — положительное и глубокое, а потом часто и отрицательное, — как это бывает с искусством, когда оно начинает отгораживаться от жизни и задерживаться в движении.

## 3

С женитьбой на Книппер, сближение Чехова с театром стало, конечно, еще полнее. Это, кажется, зародилось сразу с репетиции «Царя Федора» в нетопленном театре. Увлечение было молниеносное, но сдержанное. Когда Чехов приехал в Москву (это значит — весна 1899 года), он только присматривался, разрешал обожать себя; дальше—больше. Книппер была отличная молодая актриса, но ясно было, что мимолетный роман с ней невозможен: девушка что называется «из хорошей семьи», мать ее — бывшая певица, чуть не лучшая учительница пения в Москве, брат — инженер, другой брат — юрист. В доме просто, скромно, не по-мещански, но и без надоевшей, претенциозной богемы. Потом сближение Книппер с сестрой Антона Павловича, потом встреча с ним где-то на Кавказе, поездка на пароходе в Ялту, проводы из Ялты до Бахчисарая. Между артисткой и поэтом устанавливаются дружеские отношения, от которых веет сдержанностью чувств и красивой простотой.

Сижу больше дома и думаю о вас. Проезжая мимо Бахчисарая, я думал о вас и вспоминал, как мы путешествовали. Милая, необыкновенная актриса, замечательная женщина, если бы вы знали, как обрадовало меня ваше письмо. Кланяюсь вам низко, низко, так низко, что касаюсь лбом дна своего колодезя, в котором уже дорылись до 8 сажен. (Он строит свою дачу).

..в Ялте чудесная погода, только ни к селу, ни к городу вот уже два дня идет дождь, стало грязно и приходится надевать галоши. По стенам от сырости ползают сколопендры, в саду прыгают жабы и молодые крокодилы... ну, крепко жму и целую вашу руку, будьте здоровы, веселы, счастливы. Работайте, прыгайте, увлекайтесь, пойте и, если можно, — не забывайте среднего писателя — вашего усердного поклонника.

В Москве идут репетиции «Дяди Вани». Артистка переписывается с автором. Он ей пишет:

Искусство, особенно сцена, это — область, где нельзя ходить, не спотыкаясь. Впереди еще много и неудачных дней, и целых неудачных сезонов; будут и большие недоразумения, и широкие разочарования, ко всему этому надо быть готовым, надо этого ждать и, несмотря ни на что, упрямо, фанатически гнуть свою линию.

Тонкие душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом нужно выражать тонко. Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувст-

вует острую боль, но где на улицах и в домах вы увидите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами, не руками, а тонким взглядом, не жестикуляцией, а — грацией. Вы скажете — условия сцены? Никакие условия не допускают лжи.

Когда прошел «Дядя Ваня», он пишет:

Телеграммы стали приходить 27-го вечером, когда я был уже в постели. Их мне передают по телефону. Я просыпался, всякий раз бегал к телефону в потемках, босиком, озяб очень; потом едва засыпал — опять звонок. Первый случай, когда мне не давала спать собственная слава. На другой день, ложась, я положил около постели и туфли и халат, но телеграмм уже не было. В телеграммах только и было, что о вызовах и блестящем успехе, но чувствовалось что-то тонкое, едва уловимое, из чего я мог заключить, что настроение у вас всех не так, чтобы уж очень хорошее.

Почти со всеми Чеховскими пьесами было так: огромный успех сразу только у самого тонкого слоя публики, у людей чутких и видящих дальше и глубже. Леонид Андреев писал:

Не стыжусь признаться, что я влюблен в настоящее этого театра, а еще больше — в его будущее.

Был такой присяжный поверенный князь Урусов, очень крупная в юридическом мире фигура, который смотрел «Чайку», кажется, двенадцать раз. Очень многие говорили так: обыкновенно из театра идешь в ресторан поужинать, послушать музыку, поболтать, а после «Дяди Вани» хотелось уйти куда-то в тишину и думать, думать до слез. Но большая публика ни «Дядю Ваню», ни «Трех сестер», ни «Вишневого сада» не принимала сразу. Каждая из этих пьес завоевывала свой настоящий успех только со второго сезона, а в дальнейшем держалась без конца. После «Дяди Вани», как всегда после премьеры, поехали в ресторан ожидать утренних газет, и действительно настроение было «не то, чтобы уж очень хорошее».

Это тяжелое испытание для художника — переживать недооценку. Чехов писал:

> Да, актриса, вам всем — художественным актерам — уже мало обыкновенного среднего успеха. Вам подавай треск, пальбу, динамит. Вы вконец избалованы, оглушены постоянными разговорами об успехах, полных и неполных сборах, вы уже отравлены этим дурманом, и через 2—3 года вы все уже никуда не будете годиться. Вот вам.

Такие отношения между Чеховым и Книппер тянутся до лета. И только в августе 1900 года:

> Милая моя Оля, радость моя, здравствуй. Сегодня получил от тебя письмо, первое после твоего отъезда, и прочел его, потом еще раз прочел и вот пишу тебе, моя актриса...

## 4

Прежде чем засесть писать пьесу, Чехов очень долго подготовлял материал. При нем была небольшая толстенькая записная книжечка, в которую он заносил отдельные фразы, схваченные налету или прочитанные, характерные для его персонажей. Когда накоплялось достаточное количество подробностей, из которых, как ему казалось, складывались роли, и когда он находил настроение каждого акта,— тогда он принимался писать пьесу по актам. Персонажи были ему совершенно ясны, причем при его манере письма они в течение пьесы оставались неизменными. Никакими «перевоплощениями», в которые он не верил, он не занимался. События в пьесе ползли, как сама жизнь этой эпохи,— вяло, без видимой логической связи. Люди действовали больше под влиянием случайностей, сами своей жизни не строили. Вот у него первое действие: именины, весна, весело, птицы поют, ярко светит солнце. Второе — пошлость забирает постепенно в руки власть над людьми чуткими, благородно чувствующими. Третье — пожар по-соседству, вся улица в огне; власть пошлости глубже, люди как-то барахтаются в своих переживаниях. Четвертое — осень, крушение всех надежд, торжество пошлости. Люди, как шахматные фигуры в руках невидимых игроков. Смешное и трогательное, благородное и ничтожное, неглупое и вздорное переплетаются и облекаются в форму особого театрального звучания,— в гармонию человеческих голосов и внешних звуков — где-то скрипка, где-то уличная певица с ар-

фой, а там вот ветер в печке, а там — пожарные сигналы.

Из писем:

Когда выеду в Москву — не знаю, потому что, можешь ты себе представить,— пишу в настоящее время пьесу, пишу не пьесу, а какую-то путаницу: много действующих лиц, возможно, что собьюсь и брошу писать...

Пьесу пишу, но если мне «не понравится», отложу ее, спрячу до будущего года или до того времени, когда захочется опять писать. А дождя все нет и нет. У нас во дворе строят сарай. Журавль скучает. Я тебя люблю.

Кстати сказать, только «Иванова» ставили у Корша *тотчас же* по написании. Остальные же пьесы долго лежали у меня, дожидаясь Владимира Ивановича, и таким образом у меня было время вносить поправки всякие.

Что касается моей пьесы, то она будет рано или поздно — в сентябре, или октябре, или даже ноябре, но решусь ли я ставить ее в этом сезоне, сие неизвестно, моя милая бабуня.

А в Ялте все нет дождей. Бедные деревья, особенно те, что на горах и по сю сторону: за все лето они не получили ни одной капли воды и теперь стоят желтые. Так бывает, что и люди за всю жизнь не получают ни одной капли счастья. Должно быть, это так нужно.

В половине октября он приезжает в Москву. Очень он остался у меня в памяти в этот приезд: энергич-

ный, веселый, помолодевший — просто счастливый; охвачен красивым чувством и новую пьесу уже переписывает. А вы знаете, что для писателя лучшая, а может быть и единственно приятная часть его работы — это когда он переписывает набело, когда так называемые «муки творчества» остались позади.

В этот приезд он переписал «Три сестры». В театре читали пьесу в его присутствии. Он боролся со смущением и несколько раз повторял: я же водевиль писал. Впоследствии он то же будет говорить и про «Вишневый сад», что он написал водевиль. В конце концов, мы так и не поняли, почему он называет пьесу водевилем, когда «Три сестры» и в рукописи называлась драмой. А между тем, лет через пятнадцать-двадцать этой его фразой будут жонглировать разные безответственные деятели.

Когда актеры, прослушав пьесу, спрашивали у него разъяснений, он, по обыкновению, отвечал фразами, очень мало объяснявшими: «Андрей в этой сцене в туфлях» или: «Здесь он просто посвистывает». В письмах в этом отношении он был точнее: «Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему,— только посвистывают и задумываются часто».

Репетиции «Трех сестер» начались еще при нем, более всего он настаивал на верности бытовой правде, например: так как в пьесе выведены артиллеристы, то надо, чтобы присутствовал на репетициях один его знакомый артиллерийский полковник; очень настаивал на том, чтобы звуки пожара за кулисами были чрезвычайно правдоподобны, и т. д.

В декабре он уехал в Ниццу. В конце декабря я там

с ним встретился. Как всегда, он скрывал свое волнение. Там я получил от него еще кое-какие поправки в тексте пьесы, с которыми и вернулся. А он писал Книппер:

> На душе у меня — ржавчина. Если пьеса провалится, то поеду в Монте-Карло и проиграюсь там до положения риз.

Но как он ни старался спрятаться за шутку, все же за день, за два до первого представления, без всякого видимого повода, уехал из Ниццы в Алжир, потом в Италию, быстро меняя города,— Пиза, Флоренция, Рим,—словом, оправдывал подозрения, что он убегает от известия о результатах премьеры. Или опять надевает на себя броню равнодушия. Ведь после «Чайки» это была его первая новая пьеса, было возвращение в театр. Не только письмо, но и телеграмма не могла его поймать.

В конце февраля он вернулся в Ялту, где только узнал подробности о «Трех сестрах».

Из письма:

> Похоже на неуспех, ну да все равно... Я лично совсем бросаю театр и никогда больше для театра писать не буду. Для театра можно писать в Германии, в Швеции, даже в Испании, но не в России, где театральных авторов не уважают, лягают их копытами и не прощают им успеха и неуспеха.

«Три сестры» остались лучшим спектаклем Художественного театра и по великолепнейшему ансамблю,

и по мизансцене Станиславского. Это — не такая глубоко лирическая пьеса, как «Чайка»; в «Трех сестрах» непосредственность заменяется чудесным мастерством. Кроме того, Чехов в этой пьесе сделал то, что обыкновенно чересчур умными театральными критиками порицалось: он писал роли для определенно намеченных исполнителей. Он, как великолепный, если можно так назвать, театральный психолог, хорошо уловил артистические особенности нашей молодой труппы и для пьесы выбрал из своего литературного багажа образы, более или менее близкие к их артистическим качествам. Это тоже очень помогло ансамблю.

Когда вскоре после этой премьеры театр уехал на гастроли в Петербург, Чехов продолжает держаться шутливого, беспечного тона:

> Я получил анонимное письмо, что ты в Питере кем-то увлеклась, влюбилась по уши; да и я сам подозреваю, жидовка ты, скряга. А меня ты разлюбила вероятно за то, что я человек неэкономный, просил тебя разориться на одну-две телеграммы. Ну что ж, так тому и быть, я все еще люблю по старой привычке... Я привез тебе из-за границы духов очень хороших, приезжай за ними на страстной, непременно приезжай, милая, добрая, славная. Если же не приедешь, то обидишь глубоко, отравишь существование. Я уже начал ждать тебя, считаю дни и часы. Это ничего, что ты уже влюблена в другого и уже изменила. Я прошу тебя только приезжай. Слышишь, собака? А я

ведь тебя люблю, знай это, пиши, без тебя трудно. Если у вас в театре на Пасху назначат репетиции, то скажи Немировичу, что это подлость и свинство.

Я цитирую изданные в 1924 году письма к его вдове Книппер-Чеховой. Вдова решилась издать всю интимную переписку с Антоном Павловичем, как бы подтверждая мысль, которую я уже высказал раньше,— что каждая мелочь о знаменитом человеке интересна, поучительна и не может умалить оставленного им громадного наследства. Правда, эта книжка должна была вызвать очень много споров. Никакого сомнения нет, что если бы Чехов знал, что его письма жене, самые интимные, появятся в печати, то, может быть, девяносто процентов из них не написал бы, не говоря уже о таких интимностях, как имена, которыми он ее угощает: «кашалотик мой милый», «эксплоататорша души моей»; чаще всего: «собака моя» и «дуся», «пупсик», «деточка», «актрисуля», «Книпуша», «балбесик мой», «радость моя», «немчушка», «таракашка» и т. д.

5

Летом состоялась их свадьба, совершенно интимная, о которой узнали только на другой день, когда они уехали и прислали телеграмму (я один был посвящен в секрет). К этому времени Морозов помог нам организовать товарищество, состоящее уже не из директоров Филармонии, а из самих артистов, причем Чехов также вступил пайщиком. И стал к театру еще ближе.

Я думаю, что все это время было самой счастливой порой его второй молодости. Дальше пошло хуже: чем больше любви, тем больше тоски; они были разлучены; он прикован к югу и скучал, и тосковал сильнее прежнего. К их взаимной неудовлетворенности прибавились еще ее терзания совести — точно она изменяла какому-то своему священному долгу: смеет ли она отнимать у него такую для него дорогую близость, смеет ли оставлять его в отчаянно скучном одиночестве ради своей сценической карьеры? Стоит ли ее карьера этих лишений?

Как сейчас вижу ее фигуру зимой за кулисами, перед выходом на сцену; сидит в сторонке, избегает с кем-нибудь разговаривать, каждую секунду готовая заплакать. А в так называемом «обществе» всех сортов — сплетницы, завистницы, любительницы заниматься чужими делами или истерически увлекающиеся поклонницы таланта Чехова — и мужчины, похожие на таких женщин, создали атмосферу какого-то порицания Книппер.

Письмо:

> Ты, родная, все пишешь, что совесть тебя мучает, что ты живешь не со мной в Ялте, а в Москве. Но как же быть, голубчик? Ты рассуди как следует: если бы ты жила со мной в Ялте всю зиму, то жизнь твоя была бы испорчена, и я чувствовал бы угрызение совести, что едва ли было бы лучше. Я ведь знал, что женюсь на актрисе, т. е. когда женился, ясно сознавал, что зимы ты будешь жить в Москве. Ни на одну миллионную я

не считаю себя обиженным или обойденным. Напротив, мне кажется, что все идет хорошо, или так, как нужно, и потому, дусик, не смущай меня своими угрызениями. В марте опять заживем и опять не будем чувствовать теперешнего одиночества. Успокойся, родная моя, не волнуйся, а жди, уповай. Уповай и больше ничего.

Счастье было урывками: то едет она в Ялту на пять дней, то я должен был заменять ее в репертуаре, чтобы отпустить раньше окончания сезона.

Такая уж значит моя планида. Я тебя люблю и буду любить, хотя бы даже ты побила меня палкой...

Нового, кроме снега и мороза, ничего нет, но все по-старому. Каплет с крыш, весенний шум, но заглянешь за окно — там зима. Приснись мне, дуся.

Рассказов он уже почти не пишет: за два года написал только два. Он глубоко и искренно морализирует, причем с изумительным художественным чутьем обходит опасность впасть в резонерство. В «Трех сестрах» есть замечательный, пророческий монолог:

«Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка, и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять или тридцать лет будет работать уже каждый человек. Каждый».

Успех он имеет в это время огромный. Успех его пьес придал ему какое-то еще новое обаяние, читали его все больше и больше, вчитывались и все больше и больше любили. Он мог бы еще десять лет ничего не писать, а слава его росла бы. Занят он был только пьесой. Задумывал ее еще летом, гостя у Алексеевых в Любимовке,— в той самой Любимовке, где происходила моя первая беседа со Станиславским. Чехов думал о «Вишневом саде». Впрочем, большую часть времени посвящал своему любимому занятию — удил рыбу.

6

Ни одной пьесы, ни одного рассказа он не писал так медленно. То сюжет «Вишневого сада» кажется ему в самом деле водевилем:

> Хотелось бы водевиль написать, да холодно. В комнатах так холодно, что приходится все шагать, чтобы согреться.

То пьеса ему кажется не в четырех, а в трех действиях. То он не видит у нас актрисы для главной роли.

> Если и напишу что-нибудь пьесоподобное, то это будет водевиль.
>
> Пишу по четыре строки в день и то с нестерпимыми мучениями.

> Погода ужасная, сильный ревущий ветер, метели, деревья гнутся. Я ничего — здоров. Пишу. Хотя и медленно, но все же пишу.

Я никак не согреюсь. Пробовал писать в спальне, но ничего не выходит: спине жарко от печи, а груди и рукам — холодно. В этой ссылке я чувствую и характер мой испортился, и весь я испортился.

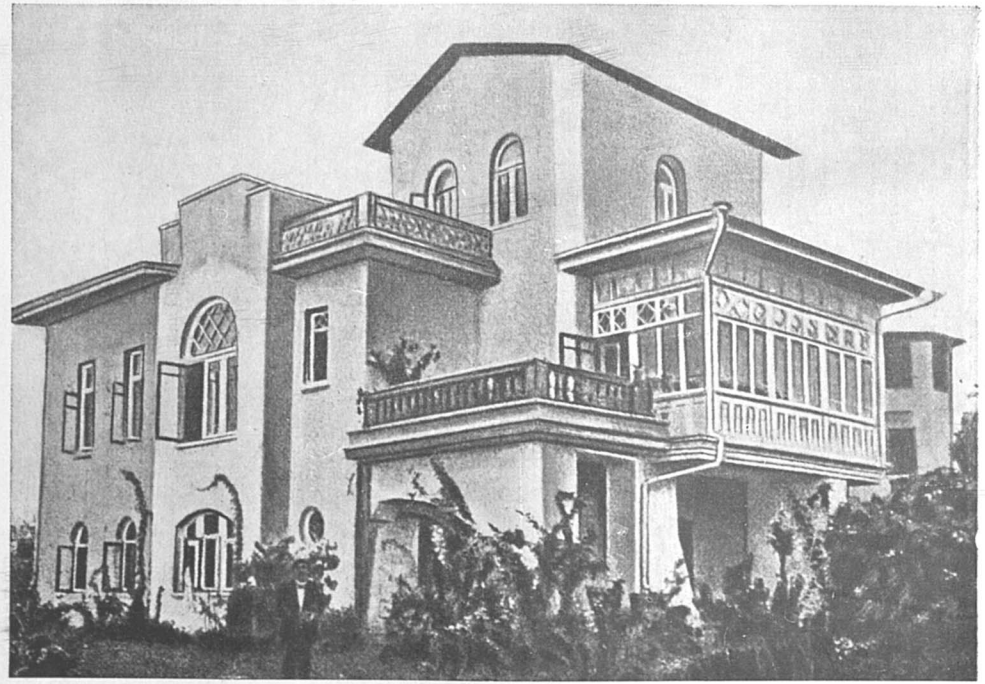
Ах, дуся моя, говорю искренно, с каким удовольствием я перестал бы быть в настоящее время писателем.

А писать надо было потому, что мы из Москвы напирали, нам во что бы то ни стало надо было иметь от него новую пьесу.

Ялта — прекрасный, очаровательный городок, такой жемчужины не найти ни на всей Французской, ни на Итальянской Ривьере, но она оторвана от Москвы, от тех, которые были близки его душе, от столичного шума и от столичных интересов, к которым он так привык. Всегда жизнерадостный, он чувствовал себя здесь не в своей стихии. Он никогда не был кабинетным человеком. Ему всегда были нужны люди. Здесь, за одним-двумя исключениями, жили, может быть, люди и прекрасные, но для него скучные, приходили к нему, как говорится, «почесать языки».

Из его письма ко мне:

Мне скучно ужасно. День я еще не замечаю в работе, но когда наступает вечер, приходит отчаяние. И когда вы играете второе действие, я уже лежу в постели, а встаю, когда еще темно. Представь себе: темно, ветер воет и дождь стучит в окно.



Дом А. П. Чехова в Ялте

С фотографии

Да, вот представьте себе: в то время, когда Москва в его воображении — вся в вечерних огнях, когда в его любимом театре играют второе действие, может быть даже как раз второе действие его «Трех сестер», где осевший в провинции Прозоров говорит: «С каким бы удовольствием посидел я теперь в трактире Тестова», когда публика, пользующаяся самыми простыми благами столицы, плачет над участью тех, кто томится в скучной, тоскливой глуши,— тогда именно автор, вызвавший эти слезы, испытывал отчаяние, как заключенный. А когда все, о ком он вспоминает, еще раным-рано спят, он уже встает: и вот — ветер воет, дождь стучит в окно и еще темно.

Я пишу эту главу как раз в Ялте. Только что был в том доме, где теперь «Чеховский музей». Героическими заботами сестры Антона Павловича дом благополучно пережил разруху гражданской войны. Ею же, Марьей Павловной, в образцовом порядке содержится музей. Сотни туристов со всех концов Союза, юных строителей новой жизни, наполняют его ежедневно и с жадным интересом вглядываются в каждый уголок, в каждый портрет. Дом весь белый, с белой крышей, хорошенький. За тридцать лет после смерти поэта сад удивительно разросся; деревья, которые Чехов сам сажал, уже большие-большие. Его кабинет не тронут. Если бы не стеклянный колпак-витрина над столом, мне казалось бы, что я недавно тут беседовал с Антоном Павловичем. Даже календарь на столе за последний день не оторван. Этот знакомый камин, на котором на камне нарисован пейзаж его друга, знаменитого Левитана... На этом камине прежде лежали

заготовляемые каждый день воронки из бумаги для отплевывания, которые А. П. тут же бросал в камин. Огромное окно в сад с видом далекого моря. Когда Чехов умер, перед этим окном сестра его посадила кипарис. Теперь он высокий, стройный, мощный, стоит так красиво, точно стережет память о тосковавшем здесь за окном хозяине.

Кто-то сказал: прошлое ближе к вечности...

## 7

Наконец, от 12 октября:

> Итак, да здравствует мое и ваше долготерпение. Пьеса уже окончена, окончательно окончена, и завтра вечером или самое позднее — 14-го утром будет послана в Москву. Если понадобятся переделки, то, как мне кажется, очень небольшие. Самое нехорошее в пьесе то, что я написал ее не в один присест, а долго, очень долго, так что должна чувствоваться некоторая тягучесть, ну, да там увидим.

Очень мало поправок потом он внес в эту его лебединую песнь, песню тончайшего письма. Образы «Вишневого сада» реальны, просты и ясны, и в то же время взяты в такой глубокой кристаллизованной сущности, что похожи на символы. И вся пьеса—простая, совершенно реальная, но до того очищенная от всего сорного и обвеянная лирикой, что кажется символической поэмой.

8

Через большую борьбу с докторами и женой, обманывая самого себя, надувая себя как врача, Антон Павлович решил, что зимой ему можно приехать в Москву, что для туберкулеза вредна слякоть, а крепкие московские морозы — нисколько. И пишет он жене:

> Милая моя начальница, строгая жена. Я буду питаться одной чечевицей, при входе Немировича и Вишневского буду почтительно вставать, только позволь мне приехать. Ведь это возмутительно — жить в Ялте и от ялтинской воды и великолепного воздуха бегать то и дело в 00. Пора уж вам, образованным людям, понять, что в Ялте я всегда чувствую себя несравненно хуже, чем в Москве. Если бы ты знала, как скучно стучит по крыше дождь, как мне хочется поглядеть на свою жену. Да есть ли у меня жена? Где она?

В начале декабря по старому стилю он приехал в Москву, приехал в разгар репетиций. Ему страшно хотелось принимать в них большое участие, присутствовать при всех исканиях, повторениях, кипеть в самой гуще атмосферы театра. И начал он это с удовольствием, но очень скоро — репетиций через четыре-пять — увидел, что это для автора совсем не так сладко: и со сцены его на каждом шагу раздражали, и сам он только мешал режиссерам и актерам. Он перестал ходить.

Зато дома он чувствовал себя счастливым. И жена

была около него, и люди приходили такие, каких он хотел и какие не только брали от него, но и сами кое-что ему приносили. Он был все время окружен.

И опять он волновался за пьесу, и опять не верил в успех.

«Купи за три тысячи всю пьесу навсегда», предлагал он мне не совсем шутя.

«Я тебе дам,— отвечал я,— десять только за один сезон и только в одном Художественном театре». Он не соглашался и, как всегда, молча только покачивал головой.

«Вишневый сад» стал самым ярким, самым выразительным символом Художественного театра.

Первое представление состоялось в день его именин. Это было совершенно случайно, без всяких гадалок и предчувствий. Чехов в театр не приехал, просил передавать ему, когда захотим, по телефону. Но Москва предчувствовала, что она в последний раз может увидеть любимого писателя. По городу знали, что у него процесс и в легких, и в кишечнике сильно обострен. В театре собралась вся литературная и театральная Москва и представители общественных учреждений, чтобы чествовать любимого писателя. Телефонировали Чехову, чтобы он приехал. Сначала он отказывался, но за ним поехали и уговорили. Чествование было глубоко трогательно и глубоко искренне. Я сказал ему, выступая от театра:

«Наш театр в такой степени обязан твоему таланту, твоему нежному сердцу, твоей чистой душе, что ты по праву можешь сказать: это мой театр, театр Чехова».

9

В половине февраля он возвращается к себе в Ялту, и оттуда до самого лета его письма уже не такие унылые, как были в предыдущие две зимы; они бодрые, веселые, несмотря на то, что он был очень недоволен некоторыми исполнителями «Вишневого сада». Точно у него гора с плеч свалилась, точно он вдруг почувствовал право жить, как самый простой обыватель — без каких-либо литературных или театральных обязательств. Как писатель, он, кажется, больше всего боялся быть скучным и повторяться. И теперь радовался, что ни театр и никакие редакции не насилуют его спокойствия.

10

Весной была объявлена война с Японией. Мы в это время играли «Вишневый сад» в Петербурге. В том тонком пласте театральной публики, который был ближе к актерам, в среде окружающих нас поклонников, на банкетах, какие давались театру, как и во всем «обществе»,— интеллигентном и чиновничьем,— оторванном от подводных народных течений, не было, кажется, человека, который сомневался бы, что мы этих «япошек» накажем за дерзость, как щенков. Театральная атмосфера в военное время накаляется. Театры всегда полны. Интересы жгучие, острые, интересы войны, смешиваясь с театральными эмоциями, еще дальше отвлекали этих людей от назревавших событий, от того, что накоплялось там внизу, в настроениях солдат, идущих на войну — куда-то к чор-

ту на кулички — и в ропоте крестьян, их провожающих. Никому и в голову не приходило, что войну мы можем проиграть. Только очень чуткие, вглядываясь в ближайшее будущее, предсказывали, что приближается конец и этой беспечности наверху, и столичной шумихе, и, казавшемуся мирным, покою в деревне, в степи, в заводах. Только очень чуткое ухо улавливало носившееся в воздухе: скоро начнется — там убили губернатора, там забастовка; и скоро всей этой верхушке «общества» нельзя будет с такой легкостью и беззаботностью ходить на ничтожную службу, посещать ресторан и вечеринки, ездить в дремотном покое по усадьбам и хуторам.

«Надвигается громада, готовится здоровая, сильная буря».

11

3/16 июня он с женой уехал за границу, а 3/16 июля я получил у себя в усадьбе от нее телеграмму из Баденвейлера:

Badenweiler 15, 8, 12. Anton Pawlowitsch ploetzlich an Herzschwäche gestorben. Olga Tschechoff. *

Перед этим она писала мне в усадьбу:

12/25 июня. В дороге Антон Павлович почувствовал себя очень хорошо, начал спать, есть с апетитом. Но выглядит он страшно. Был у него в Берлине местная знаменитость Prof. Ewald,

* Баденвейлер. Антон Павлович умер внезапно от слабости сердца. Ольга Чехова.

но так шарлатански вел себя, что по его уходе мне сильно хотелось написать ему неприятное письмо.

Или он нашел здоровье Антона настолько безнадежным, что не стоило заниматься, но и тогда это можно было сделать деликатнее...

Как мне по ночам жутко бывает, если бы Вы знали! Когда Антон не спит, когда он так мучительно кашляет и лицо такое безумно страдальческое! Здесь ему велено лежать все время на солнце в chaise-longue *, хорошо питаться; утром делают легкое обтирание водой. Температуру измеряют 3 раза. Вот и все. Одышка ужасна. Двигаться он почти не может. Я ему читаю немецкие газеты, т. е. считываю по-русски. Получаем две русские газеты. Пасьянс раскладывает, полеживает **.

19 июня/2 июля. Антон Павлович хотя на вид и поправился и загорел, но не важно чувствует себя. Темп. повышенная все время, сегодня даже с утра 38,1. Ночи мучительные. Задыхается, не спит, вероятно, от повышенной температуры. Хотя не сознает этого. Кашляет сильно, т. е. по ночам. Настроение можете себе представить какое. Кушает он очень хорошо, по многу, но стол надоедает ему. Сегодня первый день нет аппетита. Обтирание водой прервали на несколько дней, он думает, что не от них ли температура.

---

* Длинное кресло.

** Среди нас сохранился пасьянс, называемый чеховским.

. . . . . .

Катаемся почти каждый день по часу и Антону это нравится. Весь день он сидит покорный, терпеливый, кроткий, ни на что не жалуется. Так хочется делать для него все, чтобы хоть немножко облегчить его тяжелые дни.

27 июня/10 июля. Антону Пав. не хорошо. Страшная слабость, кашель, температура повышенная. Я не знаю, что делать, буквально. Думаю, что прямо ехать в Ялту. Он мечтает пожить на оз. Комо. Затем из Триеста морем кругом через Константинополь в Одессу. Здесь ему сильно надоело. В весе теряет. Целый день лежит. На душе у него очень тяжело. Переворот в нем происходит.

Впоследствии она рассказывала, как он почувствовал себя плохо, как она позвала доктора; потом: «как-то значительно, громко сказал доктору по-немецки: «Я умираю», потом взял бокал, улыбнулся своей удивительной улыбкой и сказал: «Давно я не пил шампанского», покойно выпил все до дна, потом лег на левый бок и вскоре умолк навсегда».

Город Баденвейлер поставил в одном из своих скверов памятник Чехову, но когда в 1914 году разразилась война между Россией и Германией, немецкие патриоты этот памятник сняли.

## 12

Несмотря на глухое летнее время, дебаркадер вокзала в Москве был полон съехавшимися со всех концов летнего отдыха. Когда поезд подошел, мы, вместе

с вышедшей к нам в полном трауре вдовой, в глубоком молчании и почтительно двинулись к товарному вагону, где находился гроб. И...

Право, словно с того света сверкнул в последний раз юмор Чехова:

На том месте вагона, где обозначают его содержимое, крупными буквами было написано: *устрицы*.

## 13

В Москве был наш общий любимый приятель врач Н. Н. Оболонский. Недавно его вдова доставила мне неопубликованное письмо Чехова (из г. Петербурга):

> Ваше Высокопревосходительство, милостивый государь Николай Николаевич. Я хожу в Милютин ряд * и ем там устрицы. Мне положительно нечего делать, и я думаю о том, что́ бы мне съесть и что выпить, и жалею, что нет такой устрицы, которая меня бы съела в наказание за грехи.

---

* Небольшая шикарная столовая при колониальном магазине.

# «ГОРЬКОВСКОЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

## ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

### 1

После «Чайки» и «Дяди Вани» стало совершенно ясно, что Чехов—автор, самый близкий нашим театральным мечтам и что необходимо, чтоб он написал новую пьесу. А Чехов сказал, что он не станет писать новую пьесу, пока не увидит Художественный театр, пока сам наглядно не поймет, что именно в искусстве этого театра помогло успеху его пьес. А в Москву ехать ему не позволяли доктора, он был прикован к югу. Тогда мы решили поехать к нему в Ялту всем театром. Всей труппой с декорациями, бутафорией, костюмами, рабочими, техниками. Для подкрепления бюджета сыграть по пути в Ялту несколько спектаклей в Севастополе. Только богатая немецкая труппа герцога Мейнингенского позволяла себе такую роскошь — путешествовать со всем имуществом. В России об этом не решались бы и подумать. Но мы были, во-первых, дерзкие: мудрено было остановить нас, ес-

ти мы видели перед собой важную цель; а во-вторых, скромные в наших расчетах: окупить расход было уже идеалом.

Подъем у молодой труппы был огромный. Та радость театрального быта, которая проходит красной нитью через всю жизнь актера,— тяжелую, мучительную и, тем не менее, непрерывно радостную — здесь била ключом. Товарищеское общение, спаянность в переживаниях и личных и сценических, гордость успехов, горячая вера в будущее, пламенное и самоотверженное следование за любимыми вождями,— все было подъемно. Ничто не страшно. Все преодолимо. Шипение все нарождающихся врагов только укрепляет боевое настроение. Даже в случаях личных обид и огорчений слезы, жгучие, горячие, быстро сжигают самое горе. А тут еще весна, нежное солнце, море, очаровательные белые города — Севастополь и Ялта, встреча с писателем, к которому труппа питала чувство настоящей влюбленности. Вся поездка была как весенний праздник.

Я уехал из Москвы раньше, чтоб осмотреть театры. Телеграфировал Чехову, что приеду в Ялту из Севастополя с пароходом в среду на страстной неделе.

Пароход отходил от Севастополя в час дня. В шесть он должен был уже быть в Ялте, но поднялся необыкновенный, густой туман. Когда подплывали к Ялте, то на палубе люди не видели друг друга в трех шагах. Пароход едва двигался и очень долго не мог пристать. Выли сирены, в ялтинской церкви непрерывно звонили, пароход то и дело стукался о мол, не находя входа в гавань.

Было уже совсем темно, часов девять, когда я добрался до отеля.

Чехов только недавно построил свою дачу. Ту самую дачу над городом, белую, узорчатым фронтоном на море, которая так скоро, после смерти поэта, стала местом паломничества для всех туристов. Теперь в городе ее еще знали мало. Извозчик — ялтинские хорошенькие парные корзины-экипажи — сказал, что это где-то там наверху, и мы поехали искать. Кривая, узкая, гористая улица восточного города была пуста. Туман почти уже сполз, но ни души. И спросить не у кого, эта ли дача Чехова, или вон та, или она еще дальше. Я влезал на какие-то заборы, заглядывал в окна, где был свет, рассчитывая увидеть знакомую фигуру. Но вот сверху показался человек, который шел прямо нам навстречу. Мы подождали, он приблизился и сразу начал смотреть на меня очень пристально.

Роста выше среднего, худой, но крепко сколоченный, с отметным утиным носом, толстыми с рыжинкой усами, с очень приятным басом, легким волжским упором на «о», в высоких сапогах, в матросском плаще.

Портретов Горького еще не было, и я не знал его внешности.

Он предупредительно и точно объяснил, где находится вилла Чехова. Когда мы отъехали, а он зашагал вниз, у меня в душе остался след его взгляда, как бы внимательно рассматривавшего меня.

Чехов сам открыл мне дверь, и первая фраза его была:

«А сейчас только ушел Горький. Он ждал тебя».

О Горьком уже гудела молва как о босяке с Волги с громадным писательским талантом. Это была моя первая встреча с человеком, который будет играть такую огромную роль в истории русской культуры, — первая встреча поздним вечером, в пустынной уличке восточного города, в полутумане.

## 2

В таком праздничном подъеме, каким была охвачена труппа, было что-то покоряющее. Наша вера в то, что будущее — наше, не заражала только закоснелых рутинеров.

И вот актерам было дано задание: увлечь и Горького написать пьесу, заразить его нашими мечтами о новом театре.

Мы привезли в Крым четыре спектакля: «Чайку» и «Дядю Ваню» Чехова, «Одиноких» Гауптмана и «Эдду Габлер» Ибсена. Гауптман был очень близок душе русского передового интеллигента. Недаром Чехов так любил его. И на Горького «Одинокие» производили очень большое впечатление. Но «Эдда Габлер» оставляла публику холодной, несмотря на то, что ее очень хорошо играла красавица Андреева и очень интересно играл гения Левборга Станиславский. В центре же внимания и настоящего, нового театрального волнения были, конечно, пьесы Чехова.

Горький был чрезвычайно захвачен и спектаклями и духом молодой труппы.

Мы сыграли в Ялте восемь спектаклей, значит, про-

М. Горький

С фотографии 1901 г.

Живу — очень не дурно. Много работаю. Городишко
красивый и очень смѣшной, дикт, что меня
весьма занимаетъ. Приставили ко мнѣ
нѣсколько шпіоновъ, иные — дошлые — заходятъ
поговорить „по душѣ", другіе прогуливаются
подъ окнами. Я ихъ подзываю и расспра-
шиваю: Шпіонъ? Нѣтъ! Врошь, шпіонъ! Ей
Богу, нѣтъ! А давно служить и отъ част.
Нѣтъ, недавно поступилъ. Ну, ступай.
Принимаютъ меня здѣсь за оранживаго
монетчика и когда я даю нищему сере-
бряную монету; полицейскій, стоящій про-
тивъ оконъ, отбираетъ ее у нищаго и
пробуетъ зубомъ.
Полиція здѣсь — глупа и нахальна. Одного
пристава принужденъ, былъ вычитать вонъ
изъ квартиры. Вообще — занятно.
Ну — до свиданія!
Поклонъ супругѣ.

А. П. Пешковъ

Письмо М. Горького автору от 1902 г.

были там всего дней десять, а впечатления и результаты были огромны. Вечером играли, день уходил на прогулки, катания и встречи с Чеховым и Горьким. У Чехова двери дома на все это время были открыты настежь. Вся труппа приглашалась обедать и пить чай каждый день. Если Горького не было там, значит, он где-нибудь, окруженный другой группой наших актеров, где-нибудь сидит на перилах балкона, в светлой косоворотке с ременным поясом и густыми непослушными волосами; внимательно слушает, пленительно улыбается или рассказывает, легко подбирая образные, смелые и характерные выражения.

Новый большой талант, какой появляется раз в ряд десятилетий. Фейерверочно яркий. Из самых недр народа. С судьбой, окутанной легендарными рассказами. В бедном детстве почти безграмотный, потом парень на побегушках, потом босяк, обошедший пешком пол-России. И вдруг — увлечение литературой и встреча с Короленко,— писателем редкой, своеобразной репутации: он имел огромный успех сразу, сразу дал два-три опуса, законченных и совершенных, но на этом и остановился. Зато потом надолго сохранил обаяние общественника-народника. С помощью Короленко или по его советам Горький начинает учиться и становится писателем.

Вот так гудела молва.

К этому времени уже вышло три тома его рассказов. Уже шумели «Мальва», «Челкаш», «Бывшие люди». Захватывали и содержание и форма. Захватывали новые фигуры из мало знакомого мира,— как будто они смотрят на вас из знойной степной мглы,

или из пропитанных угольной копотью дворов, смотрят сдержанно-дерзко, уверенно, как на чужих, как на завтрашних врагов на жизнь и смерть,— фигуры, дразнящие презрением к вашей чистоплотности, красотой своей мускульной силы, и, что всего завиднее,— свободным и смелым разрешением всех ваших «проклятых вопросов». Захватывало и солнечное, жизнелюбивое освещение этих фигур, уверенно-боевой, мужественный темперамент самого автора. Но захватывало и само искусство: кованая фраза, яркий, образный язык, новые, меткие сравнения, простота и легкость поэтического подъема. Новый романтизм. Новый звон о радостях жизни.

Очень интересно было проследить отношения между Чеховым и Горьким. Два таких разных. Тот — сладкая тоска солнечного заката, стонущая мечта вырваться из этих будней, мягкость и нежность красок и линий; этот — тоже рвется из тусклого «сегодня», но как? С боевым кличем, с напряженными мускулами, с бодрой, радостной верой в «завтра», а не в «двести-триста лет». Влюбленность нашей актерской молодежи в Чехова могла подвергнуться испытанию; Горьким она тоже сильно увлекалась. Но результат наблюдения был замечательный. Горький оказался таким же влюбленным в Чехова, как и все мы. И чувство это сохранилось в нем навсегда. Перед нами теперь вся жизнь и деятельность Максима Горького. В ней вспоминаются не раз резкие выступления против «лирики», и все же к Чехову, величайшему из русских лириков, он всегда оставался таким же, каким был там, в Ялте, смолоду.

Много раз рассказывалось о случае, бывшем в Художественном театре как раз в зиму после этой крымской поездки. Горький получил разрешение приехать в Москву и был у нас в театре на представлении Чеховской пьесы. Публика узнала и рвалась увидеть его. Был антракт. Горький находился у меня в кабинете, а за дверью весь коридор был набит толпой. Она так настойчиво просила, чтоб Горький вышел к ней, что ему пришлось выйти. Но какое это было разочарование. Вместо сияния на лице, к какому публика привыкла, когда делает кому-нибудь овацию, она увидела выражение нахмуренное и сердитое. Овация сконфуженно растаяла. Публика затихла, и вот он заговорил. Заговорил просто, голова чуть набок, жестикулируя одной рукой, тоном убеждения, говорком на «о»: «Чего вам на меня смотреть? Я не утопленник, не балерина,— и прибавил — и в то время, когда играется такой замечательный спектакль, ваше праздное любопытство даже оскорбительно».

Кстати, Горький очень не любил этого праздного любопытства. Вспоминается такой случай. Не помню, на каком-то вокзале, в ожидании поезда, в буфете. Мы сидели в стороне. За столом кутила купеческая компания. Заметили Горького. Главный из них, купчик, плотный, сытый, выпивший, двинулся к Горькому с бокалом и бутылкой шампанского, весь сияющий приветом и широтой своего размаха.

«Господин Горький! Позвольте выпить за ваше здоровье, позвольте бокальчик от нашего поклонения. Гениальный господин Горький!»

Алексей Максимович неподвижно смотрел на него, ни один мускул не дрогнул на его лице. И вдруг:

«Если бы вы видели, какая у вас пьяная рожа!»— просто и четко произнес он.

Купчик опешил:

«Как вам угодно-с». И отходя, весь красный, бормотал: «С этакой гордостью, конечно...»

## 3

Обещание написать пьесу было дано. Завязалась переписка. Писал Горький всегда на крупном листе почтовой бумаги в линейку, отличным ровным почерком, без единой помарки, с четкой подписью: «А. Пешков». Он был в ссылке. Имел право жить только в Нижнем Новгороде, а потом даже только в уездном городе той же губернии — Арзамасе. Так как он всегда страдал грудной болезнью, то летом ему разрешали жить в Крыму, конечно, под строгим надзором. Однажды разрешили пожить недолго в Москве.

Я ездил к нему и в Нижний Новгород, и в Арзамас. Он был женат, имел сына лет шести, которому позволялось все, чего бы он ни захотел. Разве за очень уж большие проказы отец в наказание сажал его на шкаф.

«Зато я теперь выше тебя, Алексей»,— философствовал мальчик сверху. Он называл отца «Алексей».

В Нижнем Новгороде Горького посещало множество людей.

Врезалось в память у меня одно посещение. На вид, вроде Сатина из «На дне», плотный, живописный; вчера еще форменный босяк, сегодня чуть-чуть приодетый, с отличным, выразительным лицом, прекрасным голосом. Когда он ушел, Горький сказал:

— По-моему, из него вышел бы хороший актер.

— А сейчас он что?— спросил я.

— Сейчас живет чем попало. Если встретит вас в глухом переулке, потребует полтинник и скажет: «Давайте скорее, а то сам возьму больше...»

Я потому запомнил его, что из него, действительно, стал превосходный актер.

От Арзамаса у меня осталось впечатление паршивого, пыльного городишка, с немощеными улицами, с дощатыми танцующими тротуарами. К открытым окнам просторной комнаты Алексея Максимовича то и дело подходили нищие. Без конца много нищих. Алексей Максимович давал каждому, давал как-то особенно просто, не придавая этому никакой окраски — ни сожаления, ни милостыни, точно выполняя какую-то простейшую необходимость, как передвигают стулья, сметают пыль, закрывают то и дело распахивающуюся от ветра дверь. Этих нищих было так много, что они мешали разговаривать. Зарождалось подозрение, что они злоупотребляли добротой Горького. Но он не пропускал ни одного.

«Какого черта, сколько вас тут развелось»,— ругнётся он громко, тем не менее горстями отдавая мелочь.

Когда у него уже нехватало или надо было разменять, он шел в другие комнаты искать жену. Скоро

и у нее не было, тогда он брал у меня. Тоже совершенно просто, как берут спички, чтоб закурить.

А в двенадцать часов ночи продолжать нашу, все еще не окончившуюся, беседу мы ушли на какую-то пыльную пустынную площадь, за которой из пустой темной рощи мелькали белые кресты кладбища.

Уездный город Арзамас.

Это было уже в августе 1902 года, когда он только что закончил пьесу «На дне жизни». (Впоследствии он сократил название: «На дне».) А еще весной я ездил к нему в Олеиз, дачное место под Ялтой, где он прочел мне первые два акта. Помнится, когда я приехал, пришлось ждать. Екатерина Павловна (жена Алексея Максимовича, всегдашняя и всеобщая любимица Художественного театра) сказала, что он с Шаляпиным еще третьего дня забрали провизии и вина и уплыли вдвоем на простой лодке очень далеко в море с тем, чтобы вернуться на берег только сегодня вечером. Чтобы там на морском просторе купаться, лежать под солнцем, есть, пить, спать, болтать. И, действительно, вернулись они с таким запасом кислорода, и физического и духовного, такие великолепные в их орлино-вольном настроении, такие веселые и внутренно пластические, братски улыбающиеся, что, глядя на них, верилось в самую пылкую романтику.

Были годы наружного спокойствия, полного благополучия, даже процветания, а из глубин ста шестидесятимиллионного человеческого моря неслись волны тяжелого дыхания, глухого, тревожного. Тут был Петербург, двор, гвардия, великие князья, высший свет, полусвет, Мариинский театр, опера, балет, парады,

балы, «Новое время», чиновничество, Париж, Лондон, блеск цивилизации. А от невидимых волн пахло потом и гарью и веяло жестоким холодом беспощадности. Чувствование двух враждебных миров становилось все ощутительнее. Массивы, венцом которых был Петербург, казались непоколебимыми, но невидимые волны подтачивали их. Между двумя мирами — одним видимым, беспечным и праздным, другим скрытым, несущим трагедию — была рубежная зона. Каждое дыхание сташестидесятимиллионного человеческого моря расширяло и укрепляло эту зону. Оно выбрасывало сюда новые силы, новые верования, новую бодрость. Миллионы кропотливо несли здесь саперную службу, расчищая дороги внизу или отравляя сомнениями, расслабляя волю врагов наверху.

Так были выброшены сюда волной Горький и Шаляпин. Чтоб еще больше укреплять веру в творческие силы народа. Через искусство.

Про Шаляпина кто-то сказал: когда бог создавал его, то был в особенно хорошем настроении, создавая на радость всем.

Про Горького можно было бы сказать, что бог, создавая его, было особенно зол на Петербург.

В отношении Горького к Петербургу не могло быть двух мнений.

Что Горький был для Петербурга определеннейший, ярый классовый враг, никто же не мог в этом сомневаться. И никто не тешил себя надеждой, что этот враг может перелицоваться. А между тем, влечение к нему росло, росло с каждым месяцем, с каждой неделей. И влечение не только со стороны молодежи, его

естественных сторонников, а именно со стороны высшей буржуазии, его злейших врагов; самая гуща буржуазии, самый важный объект революции интересовались Горьким, искали его, пленились им.

У нас в театре было несколько бедных учеников, хотелось помочь им. Жертвовать каким-нибудь спектаклем было невозможно. Горький согласился сам читать «На дне» (он очень хорошо читал), но с условием маленькой аудитории. Сделали это чтение в два часа дня в небольшом фойе театра на сто «приглашенных» и взяли по 25 рублей за вход. Цена безумная, но билеты расхватали бы также, если бы мы брали вдвое.

Коварство искусства. Высокое произведение искусства всегда революционно, всегда разрушает какие-то «устои». Публика в бриллиантах, мехах и во фраках аплодирует прекрасному спектаклю, увлекаясь искусством и беспечно игнорируя зерно революции, которое в нем тайно заложено. Это особенно ярко чувствовалось в Петербурге при постановке «Мещан».

Какой любопытный политический треугольник на почве искусства: Петербург, Художественный театр и Максим Горький.

## ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

### 1

Дело было так. Первая пьеса Горького была «Мещане». Всем нам очень хотелось, чтоб он написал пьесу из жизни босяков, — быт, — тогда еще нетронутый и особенно нас интересовавший, но из опасения цензуры надо было начать скромнее. Театр не успел поставить «Мещан» в Москве, и премьера должна была состояться в Петербурге, куда театр уже выезжал каждую весну. За это время — от ялтинской встречи до «Мещан» — слава Горького росла с такой быстротой, что он уже был избран почетным членом Академии. Президентом Академии был великий князь Константин Константинович. Поэт, театрал, сам драматический любитель. На него со стороны высшей администрации был сделан нажим, и он опротестовал выборы Горького. Это вызвало возмущенные толки, и в виде контрпротеста Чехов и Короленко, бывшие уже членами Академии, заявили о своем уходе.

На представлениях «Мещан» ожидались демонстрации, враждебные великому князю. И, как полагается в таких случаях, выход был найден простой: запретить пьесу.

Мы начали хлопотать. Мне была устроена аудиенция у товарища министра кн. Святополк-Мирского, прославившегося либеральными проектами. Мне удалось убедить. Пьеса была разрешена условно — только для абонентов.

Художественный театр имел в Петербурге успех чрезвычайно широкий. Им увлекались все слои населения, каким театр был доступен,—и придворные с царской фамилией, и светские круги, и вся огромная интеллигенция, и вся передовая молодежь. Последняя особенно считала Художественный театр своим. Мы играли в первые годы в частном театре, приспособленном для оперных представлений, в котором в верхних ярусах было очень много мест плохих, из которых слышно, но не видно; эти места мы не продавали; однако, они заполнялись в огромном количестве «зайцами», т. е. безбилетниками. Этих зайцев бывало до пятисот человек. Мы это знали и смотрели сквозь пальцы, так как это все была студенческая молодежь.

Я часто ходил к ним туда наверх беседовать в антрактах. Помню, одно из представлений «Доктора Штокмана» Ибсена — которого совершенно замечательно играл Станиславский —совпало с днем бурной кровавой манифестации у Казанского собора. Казалось, вечером молодежи будет не до театра; ведь значительная часть ее участвовала в этой манифестации;

там было много товарищей, раненых, избитых, свезенных в больницы, арестованных; общее настроение было насыщено политикой. И, однако, вечером верхи театра были переполнены, как всегда. Пришли не остывшие от физической перепалки, возбужденные, голодные, но пропустить спектакль Художественного театра не могли. Помню, как говорила одна девушка, горячая, страстная:

«Ведь эта пьеса («Доктор Штокман») по ее политической тенденции совсем не наша. Казалось бы, нам надо свистать ей. Но тут столько правды, и Станиславский так горячо призывает к верности самому себе, что для нас этот спектакль и праздник, и такое же «дело», как манифестация у Казанского собора».

Несколько вечеров перед «Мещанами» я ходил к ним наверх просить не устраивать никаких демонстраций. Нам этот спектакль нужен, чтоб Горький писал для театра,— убеждал я,— а беспорядки вызовут репрессии, и мы потеряем такого автора.

Молодежь обещала и свое обещание выполнила. Только в последний спектакль «Мещан» кто-то, уж на прощание, не мог сдержаться и как бы для собственного удовлетворения пробасил на весь театр только один раз: «Долой великого князя».

Таким образом, со стороны молодежи спектакль был обеспечен. Но надо было еще гарантировать его от покушений высшего чиновничества, от самого министерства. Вот тут-то и начинается треугольник.

Нам помогли петербургские дамы, жены министров и, в особенности, одна из них, наиболее влиятельная, значит, и наиболее честолюбивая, — тут и честолю-

бие, и снобизм, и мода на Художественный театр, на Горького, и желание показать, что она имеет большое влияние на мужа.

Недаром говорили, что и в театре, и в художественной литературе успех всегда делают женщины.

Прежде чем получить окончательное разрешение на публичное представление, мы должны были сделать показную генеральную репетицию для начальства. На ней должно было решиться, насколько пьеса опасна сама по себе. И вот, с той быстротой, какая свойственна светской молве, об этой генеральной разнеслось по всему beau monde*, нас забросали просьбами о ложах и первых рядах кресел для семей высшего чиновничества, для дипломатического корпуса, и репетиция собрала такую блестящую, в дневных выездных туалетах, элегантную и политически влиятельную аудиторию, какой позавидовал бы любой европейский конгресс.

Настроение у залы было приподнятое, а особенным успехом мы были совершенно сюрпризно обязаны не пьесе и не искусству театра и даже уже не самому Горькому, потому что его и не было в Петербурге, а одному из исполнителей,— причем, самому некультурному в нашей труппе и впервые выступавшему в ответственной роли.

То, что через двадцать лет будет называться «типажем», что будет основой актерской части в кино, на чем Рейнгардт однажды построит свой спектакль

---

* высшему свету,

(Artisten)*, то Художественный театр не раз пробовал у себя. В «Мещанах» одной из главных фигур был певчий из церковного хора, бас. У нас среди начинающих оказался как раз такой певчий: большой, плотный, неуклюже-пластичный, с великолепной «октавой». Он был действительно певчий, а все свободное от службы время отдавал театру. Точно Горький списывал с него своего Тетерева. Фамилия его была Баранов. Как и все басы-певчие, он умел очень много пить и часто бывал буйным. Если бы он дожил до революции, он мог бы замечательно играть Распутина.

Вот он-то и произвел настоящий фурор. Именно дамы, именно петербургские светские дамы пришли от него в настоящий экстаз. От чего? От изумительного сценического воплощения? Какого-то сверхъискусства? Или когда сама жизнь врывается в искусство и лязгает своим натурализмом? Конечно, так. Но что-то было тут еще, потому что после представления, за кулисами, эти дамы, душистые, изящные, всегда все красивые, окружили этого быка и наперерыв восхищались его «непосредственностью»...

## 2

Судьбой «Мещан» Горький уже мало интересовался, он уже писал «На дне» и был поглощен этой пьесой. Она сразу восхитила театр, работа над нею сразу за-

---

* «Артисты».

кипела. Искание нового «тона» для горьковского диалога тоже прошло быстро.

Во все время постановки «На дне» Горький был среди нас, но тут наши роли часто менялись: часто уже не он властвовал над театром, а театр над ним. Я не люблю заниматься разгадыванием чужой психологии, но тут было слишком очевидно, что Горький как бы отдался своему успеху: отдался, может быть, впервые так полно, так вовсю. Тут надо было и идти навстречу множеству людей, которые рвались к нему по-настоящему, дружески, с серьезными запросами... Я встречал его у Скирмунт. Если память мне не изменяет, у них и жил он. Скирмунт, Бларамберг — один из лучших людей, каких я знал, редактор «Русских ведомостей» и композитор, жена его артистка и певица Бларамберг-Чернова... Эти люди, много работавшие для народного просвещения, были в числе друзей Горького. *

Надо было отдавать какое-то время и просто «шумихе», которая неизбежна в столичной жизни, если она затянет. Горький был, что называется, нарасхват. Одним из главных, если не главным, местом его пребывания был Художественный театр, состав которого

* Не могу побороть в себе желание отвлечься, чтобы сказать несколько слов о супругах Бларамберг. Это была очень редкая по благородству чета. Вся их деятельность и вся их жизнь были проникнуты честностью, сердечностью, разумом и непрерывным трудом. Павел Иванович умер за границей. Мина Карловна вернулась в Россию, привезя с собой урну с его прахом. Здесь она твердо решила привести в порядок произведения мужа, издать их, а потом уйти—за ним. Так и сделала. Год с чем-то работала, исполнила все, что было надо, и потом, уехав в глушь, покончила с собой.

был все-таки пестрый. Репетиции, обеды, ужины, встречи, выражения поклонения, беседы, чтения... Всегда очень энергичный и всегда с огромным самообладанием; смотрит в упор, хочет вас хорошо понять и если вы «свой», сейчас же полюбит вас; в вопросах, что хорошо, что дурно, не колеблется ни секунды и также непоколебимо уверен в себе. На репетициях был прост, искренен, доверчив, но где надо, и безобидно настойчив. Весь этот период, пожалуй, всю эту зиму (1902—1903), он вспоминается мне стремительным, довольным, как бы наконец вознагражденным за много лет тяжелой жизни. Во время премьеры «На дне», имевшей самый большой успех, какой бывает в театрах, он выходил кланяться, естественно, смущенный, без привычки выходить на публику, особенно рядом с искушенными в этом актерами, но очень довольный. «А хорошо, чорт подери!» — восклицал он, входя в кабинет прямо со сцены, после вызовов, горячий, улыбающийся, тыкая в пепельницу папиросу, с которой так и выходил кланяться, или закуривая новую.

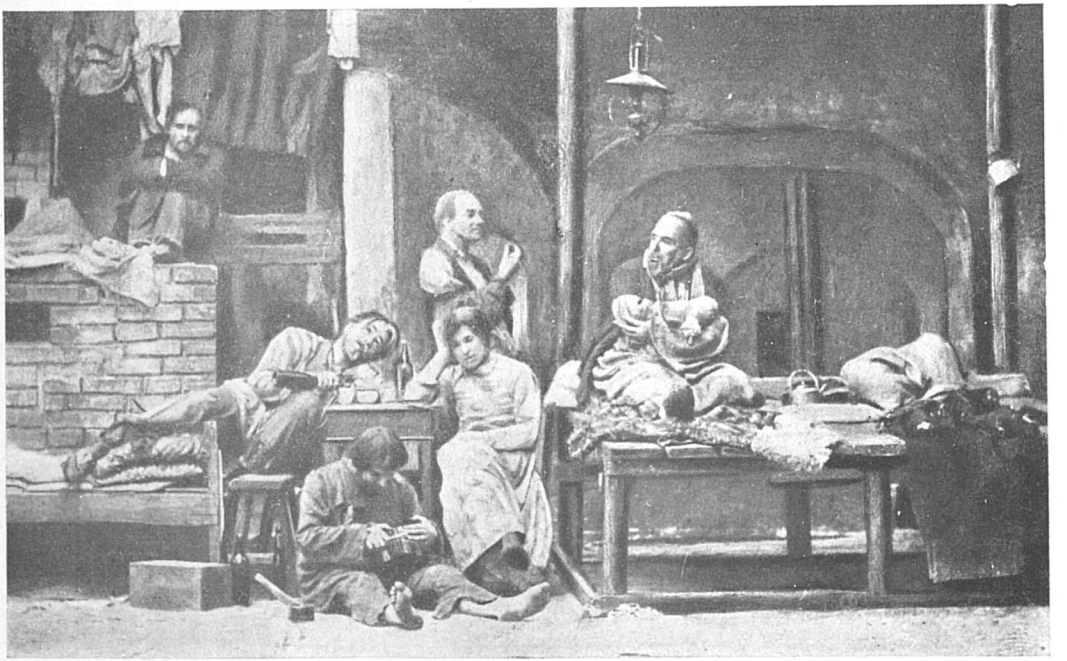
«Вот история-то с географией!» — выражение, которое он часто повторял.

Вот. Театр отдает все свое мастерство, максимум своего вдохновения, вся труппа охвачена радостью, вся — и лучшие из нее, играющие главные роли, и те, кто выходят в толпе босяков, громил и хулиганов, — все находятся в том высшем напряжении, когда человек успешно и радостно выполняет главнейшую задачу своей жизни; боевой тон, бьющие, как хлыстом, слова, революционно насыщенная подоплека пьесы нашли

сильное, обаятельное театральное воплощение; а из аудитории, которая в огромнейшей своей части состоит из злейших классовых врагов автора, из этой самой аудитории, против которой направлен весь гнев пьесы, несутся овации.

Коварство искусства.

Пройдет четверть века. В этом самом театре, в этих самых стенах будет играться эта самая пьеса, даже большинство актеров будут те же, только ставшие законченными мастерами: Луку будет играть тот же Москвин, Барона — тот же Качалов, и декорации и мизансцены останутся те же, не коснется их четвертьвековая эволюция театрального искусства,— словом, ничто на сцене не изменится. Совершенно неузнаваемо изменится только аудитория. Она вся будет новая, 25 лет назад эта аудитория не знала входа в этот театр, едва ли даже слыхала о нем около своих станков и машин. А теперь она сама заняла все места театра и с удовлетворенным чувством хозяина сама будет слушать те же слова, следить за теми же страстями, радоваться тому же искусству знаменитого Художественного театра. И еще восторженнее будет приветствовать актеров, и еще овационнее вызывать своего любимого гения. И когда выйдет автор с совсем не поседевшими и все еще очень густыми волосами, с глубокими бороздами по всему лицу, то с поразительной наглядностью обнаружится метаморфоза, происшедшая в этих строгих стенах знаменитого театра.



«На дне» М. Горького (4-е действие). Постановка 1902 г. в Художественном театре

С фотографии

Вл. И. Немирович-Данченко

С фотографии 1903 г.

## ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

### 1

Успех «На дне» стал мировым; для искусства Художественного театра этот спектакль после чеховских — один из самых показательных. Сезон 1902—1903 года можно назвать шедшим «под знаком Горького», так как из четырех поставленных пьес две принадлежали ему, а две других — «Власть тьмы» Л. Толстого и «Столпы общества» Ибсена — не заслонили его успеха. Однако на этом творчество Горького непосредственно для Художественного театра почти окончилось. Потом была еще одна его пьеса «Дети солнца», но ее судьба оказалась кратковременной. Это было уже в 1905 году.

За это время у нашего театра было много крупнейших переживаний, и среди них присутствие Горького играло не малую роль.

Когда припоминаешь теперь эти три года, когда воображение рисует спектакли, какими они являлись

перед публикой, вспоминаешь зрительный зал, захваченный высоким искусством, атмосферу художественной гармонии, радости, какую несли в публику «Юлий Цезарь», «Одинокие», «Вишневый сад», «Иванов»,— и когда, вместе с тем, всматриваешься в закулисную атмосферу всех этих спектаклей, припоминаешь настроения в труппе — тревожные, дерганные, нервновзвинченные, неудовлетворенные, раздражительные, сбивчивые; там хотят растревожить нас новыми задачами, политическими, здесь впадают в уныние; где тоскуют, а где уже предсказывают близкий конец,— когда видишь это громадное несоответствие между настроениями по сю сторону занавеса и по ту,— тогда поистине поражаешься этой колоссальной, чудодейственной, прекрасной и блистательной лжи, которую ткет сценическое искусство.

Материала для бодрости и веселости у труппы было много. Начать с того, что мы уже имели постоянный театр — правда, с контрактом, ограниченным двенадцатью годами, но для молодого дела это казалось сроком огромным. Очень вкусно и уютно были сделаны артистические уборные,— у каждого актера своя, которую он отделывал, как ему хотелось,— везде большой порядок и чистота. Затем это были первые годы «Товарищества»; артисты, т. е. главные из них, становились хозяевами дела. Успех театра у публики был громадный, и тем больший, чем больше проникали в публику слухи о коллективном и интеллигентном духе за кулисами. Театр уже брал в руки руководящую роль, он уже вел за собой так называемую «общественность», уже начались те годы, о которых впослед-

ствии, в течение десятков лет люди науки и «свободных профессий» будут говорить:

«Мы воспитывались на Художественном театре».

Каждый актер наш был желанным в клубах, в отдельных кружках, в салонах и гостиных. А так как артисту вообще не следовало часто показываться на публике без грима и костюма, и наши очень долго держались этого правила, то это еще больше притягивало к ним внимание и любопытство.

Успех художественный был в эти годы особенно выдающийся. Постановка «Юлия Цезаря» побила славу знаменитых германских мейнингенцев, которые привозили «Юлия Цезаря», как свой коронный спектакль. На этой постановке, помимо ее чисто художественных и артистических качеств, ярко обнаружился организационный талант Художественного театра, его коллективизм. Ни я, ни Станиславский не достигли бы таких успехов, если бы в постановке не принимал участие весь театр, в буквальном смысле весь.

В эти же годы был написан и поставлен «Вишневый сад» — лебединая песня Чехова,— спектакль, ставший потом «козырным тузом» в нашем сценическом искусстве.

Словом, сколько поводов было радоваться и бодро смотреть вперед. И возраст у труппы был самый благодарный: пожилых людей было всего несколько человек, а то все от двадцати до сорока.

Но радость чистая посылается, очевидно, только как редчайшее благо, обыкновенно же она всегда бывает чем-нибудь отравлена, с червоточиной.

«Вишневый сад» и Чехов. Это только потом, много

лет спустя могло казаться сплошным праздником; а на самом деле:

пока пьеса мучительно писалась автором, мучительно было ее ожидание в театре;

когда она пришла, она не произвела такого эффекта, на какой рассчитывали;

репетиции были очень неспокойные; было много трений с автором: Чехов хотел бывать на всех репетициях, но скоро убедился, что, пока актеры только «ищут», его присутствие больше мешает им, чем помогает; кроме того его не удовлетворяли некоторые из них;

самый спектакль сначала вовсе не был принят публикой так шумно, как «Федор», «Чайка», «Штокман», «На дне», «Юлий Цезарь»;

а что еще любопытнее,— и сборы довольно скоро начали ослабевать. Я уже говорил в главе о Чехове, что такова была судьба всех его пьес: их оценивали по-настоящему только в дальнейших сезонах.

Прибавьте к этому потрясающее для театра событие: смерть Чехова. Через пять месяцев после премьеры «Вишневого сада».

Вот сколько мотивов, отравлявших атмосферу за кулисами.

А «Юлий Цезарь»?

## 2

Ну кто бы в зрительном зале поверил, что этот сверкающий непрерывной радостью спектакль — один из самых тяжелых и мучительных за кулисами? На-

столько тяжелый и мучительный, что несмотря на его громадный и художественный, и материальный успех, я его на второй год уже снял и продал в Киев: продал декорации, костюмы и даже дал киевскому режиссеру для использования мой режиссерский экземпляр. Публика, конечно, жалела об этом, а за кулисами были равнодушны или даже довольны.

Здесь мы встречаемся с интересными явлениями театральной «кухни».

Спектакль был очень сложный по количеству и по значению так называемых «народных сцен». Всю постановку мы трактовали как если бы трагедия называлась «Рим в эпоху Юлия Цезаря». Главным действующим лицом был народ. Главным актами были — улицы Рима, Сенат — убийство Цезаря, похороны Цезаря, восстание и военные сцены. В спектакле участвовало более двухсот человек. Для театра, приспособленного скорее для пьес интимного характера, это было много. А самое главное, что эти двести человек не были простыми «статистами», ремесленно отбывающими свою повинность за определенное вознаграждение. Это были вторые актеры, ученики нашей школы, студенты университета, с радостью искавшие заработка именно в нашем театре, и так называемые «сотрудники», служившие днем в разных учреждениях, а вечером в театре.

Пока шли репетиции, пока через весь этот люд раскрывалась римская трагедия в шекспировских образах, пока режиссура создавала в толпе интересные красочные группы, возбуждала страсти, искала пластических форм, — словом, пока шла работа и даже

пока шли первые представления, все эти наши двести помощников,— люди все интеллигентные, горячие поклонники искусства — радовались, горели, отдавали все свои силы. В этом была главнейшая привлекательность народных сцен в Художественном театре,— что все участвующие в них приносили в театр все свое воображение и всю энергию, с такой же страстностью, как и исполнители главных ролей. Сколько мне приходилось позднее встречать в жизни адвокатов, учителей (даже двух ставших крупными писателями), которые говорили:

«Вы меня не помните? Я был студентом в толпе «Юлия Цезаря»?.. или в толпе «Бранда»... или в «Штокмане»...

И каждый неизменно прибавлял:

«Если бы вы знали, как многому мы научились на этих репетициях. И в психологии толпы, и в психологии личности, и во взгляде на исторические события, и — уж конечно — в развитии вкуса».

И вот, пока создавались целые роли в толпе — вольных гуляк, сенаторов, воинов, горячих патриотов, заговорщиков, жрецов, заклинателей, танцовщиц, куртизанок, весталок, матрон, торговок,— было радостно. И играть их — гримироваться, одеваться, выходить на рампу — было очень интересно. Но постепенно, после двадцати-сорока спектаклей, чувство новизны притуплялось, интерес исчерпывался, исполнение обращалось в заученное ремесло и начинало приедаться. А дисциплина продолжала предъявлять свои требования. Малейшая оплошность любого из этих двухсот заносилась в протокол и на завтра подвергалась за-

мечанию, выговору или взысканию. Режиссура театра не допустила бы тех банальных, бездумных, сорных, неритмичных, не пластичных народных сцен, какие бывают во всех театрах. И то, что раньше, в пылу новизны, не замечалось, теперь утомляло и угнетало: тяжесть кольчуг, щитов, вооружений, звериных шкур, головных уборов, тог, за складками которых надо было все время следить, утомительность переодеваний, непрерывность внимания, и все это то на сцене, то под сценой, то где-то над сценой,— это было тяжело, а подчас невыносимо.

Американский менеджер этого не поймет. Для него каждый из этих двухсот — определенный номер и больше ничего. Со своей точки зрения он и прав. Для нас же это живая душа, ее интересы не могут ограничиваться получаемым вознаграждением. В особенности надо считаться с учениками. Чем они талантливее, тем скорее им хочется выбраться из толпы и заиграть роли, а режиссура со своей стороны не может отказаться от их участия в толпе, где они дают великолепные «пятна» и отличный темперамент.

В дальнейшем Художественный театр избегал пьес с большим количеством народных сцен, но хороших «интимных» пьес, как Чехова или Островского, так мало.

Вот это все отравляло закулисную атмосферу «Юлия Цезаря». Но не только это.

Всякий спектакль должен быть радостью для самих актеров, тогда он будет настоящей радостью и для публики. Иначе он, в лучшем случае, только отличное «искусство», всегда холодноватое, если не согрето

прекрасным настроением актера. А в «Юлии Цезаре» играть было радостно, пожалуй, только для двоих: для Качалова, замечательного Юлия Цезаря, и для Вишневского, имевшего большой успех в Антонии. Публике и в голову не приходит, какое терзание испытывает актер, когда она его не принимает. Да еще в спектакле, имеющем успех, да еще когда другие рядом «пожинают лавры». Замечательная актриса петербургского театра Савина в таких случаях со второго же спектакля отказывалась от роли. У нас это было невозможно: если можно было бы заменить, то сделали бы это на репетициях. Поэтому призрак неудавшейся роли гораздо больше пугал актеров во время репетиций, чем в других театрах.

А вообразите, если еще актер уверен, что он-то именно и идет по истинно художественному пути, что это публика не доросла до его вкуса,— что, разумеется, бывает очень часто. Так было здесь со Станиславским.

Он задумал образ «последнего римлянина» ярким, жгучим, революционным, а публика хотела видеть в Бруте один из «нежных» колеблющихся образов Шекспира. Как он ни совершенствовался в своем замысле от спектакля к спектаклю, эта трещина между ним и публикой не заполнялась. Настроение у него было нервное, и это давило окружающих.

## 3

Наконец, было за кулисами очень тревожно в эту эпоху и от событий за стенами театра.

Японская война казалась бессмыслицей, ничем к тому же не оправдывавшей громадных жертв. Назревала революция 1905 года. Воздух все откровенней насыщался ненавистью.

«Мабуть *, у нас хозяин плохой», — кричал мне приятель-крестьянин в деревне через улицу: он спросил меня «ну, как там у вас в столицах дела», я ответил «плохо». Под «хозяином» он явно подразумевал главу государства. И — вот видите — уже не стеснялся выражать свое мнение очень громко.

Или еще: я ехал с юга. В летнее, праздничное послеобеда, около самой станции большого завода наш курьерский поезд убил работницу, каким-то странным ударом, только в висок. Во время длительной остановки я пошел в помещение, где она лежала на столе, — молодая, красивая, полуоголенная, — как-то особенно блестело очень белое тело, — с очень маленькой ранкой над ухом. В окружавшей толпе на чем-то высоком сидела крупная работница с красивым, широким, чисто русским лицом, мокрым от слез, и грызла семечки.

«Гляди, гляди, — вдруг заговорила она, смотря в мою сторону злыми глазами, — полюбопытствуй, покуда тебя самого не раздели этак же...»

Взбудораженная жизнь выбрасывала на поверхность и справедливое негодование и всякую муть и дрянь.

Один джентльмен рассказывал... Возвращался он под утро, когда люди идут на работу, из клуба, с хорошим выигрышем, в отличном утреннем настроении не-

* Вероятно.

досыпа, на великолепной извозчичьей пролетке... На одном перекрестке пришлось задержаться. Тут же, около самой пролетки задержалась и группа рабочих, переходивших улицу. Один из них внимательно посмотрел на седока и влепил ему такую фразу:

«Нацеловался, сукин сын?»

(Он произнес другой глагол, непечатный).

Или еще: Возвращался я из Екатеринослава. На станции Маленькое Синельниково поезд стоял минут двадцать. Было около полуночи. Я был в купе один. Окно выходило на сторону за поездом от станции. Платформа, покрытая белыми морскими ракушками, была залита зеленоватым светом от невидимого электрического фонаря. Ни души. Подальше — товарный поезд, с кондукторским фонариком, оставленным на ступеньках вагона. Я прислушивался к тишине, и мне все казалось, что ракушки поскрипывают под чьими-то шагами. А недели за две перед этим я слышал, что около одной из вот этих станций в поезде было ограбление. Вспомнив об этом, я стал внимательно всматриваться вдоль моего поезда: никого. Но только что после звонков поезд двинулся, как от самой стенки моего вагона, почти под моим окном, отделилась фигура и встала на ступени. А за нею другая. Я бросился в коридор искать проводника. Его не было. У окна с этой стороны стоял пассажир.

— На что вам проводник?

— Мне кажется, в вагон вошли какие-то подозрительные люди.

— Ну, вот еще... Пустяки,—рассмеялся он.

Однако я ушел в купе и запер дверь на ключ и на

цепочку. Через несколько секунд я слышал, что мой храбрый сосед сделал то же.

Поезд уже несся. Вдруг ручка моей двери задвигалась. Потом завертелся ключ, цепочка не пустила. Потом сильный шопот: «На цепочке!» Дверь тихо прикрылась. В это время с противоположной стороны коридора с шумом вошли, громко разговаривая, двое, и в то же мгновение — бац! бац! — один за другим два выстрела и падение тел. Я кинулся отворять дверь, но во-время сообразил, что подставлю грудь под выстрел, в это время зашипел тормоз, и поезд грузно остановился. Очевидно, те соскочили, в коридоре тишина, я открыл дверь, на полу два тела и фонарик, я кинулся к ближайшему, кровь... Мой храбрый сосед крепко притаился в своем купе. Я к своему окну. Далеко направо на пути стояла бригада кондукторов в белых кителях, освещенные луной. Обер-кондуктор уже кричал мимо меня машинисту: «Ступай! Ничего нет». Я их позвал.

Наш проводник оказался убитым, а его товарищ серьезно раненым.

## ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

### 1

В эволюции русского актера, — от бродячих Несчастливцева и Аркашки до актера — гражданина Советского Союза,— в этой эволюции быт Художественного театра играл большую роль. Здесь актер больше чем где-нибудь был вовлечен в жизнь и интересы передовой интеллигенции.

Подумать только: когда я впервые попал за кулисы знаменитого Московского Малого театра, там первый актер Самарин еще говорил актеру на маленькие роли, почтенному Миленскому, «ты», а тот ему «вы», «Иван Васильевич».

Потом от такого обычая не осталось и следа, а все-таки между группой блестящих премьеров и вторыми актерами была ощутимая пропасть.

Лучшие столичные актеры обладали прекрасным литературным вкусом, любили и хорошо знали классиков литературы, но были далеки от новых кипящих

течений — и не только в жизни, но и в литературе. И их быт — связи, привычки, мораль... Конечно, они не были так отрезаны от общества, как актеры провинции, где благочестивые обыватели все еще чурались «комедиантов»... В Москве, в Петербурге они имели крепкие связи с семейными домами, друзей среди профессоров университета, были членами клубов, вообще пользовались почетом и уважением, но они все еще продолжали брать «бенефисы»; на этих бенефисах принимали всякие подношения — и цветочные, и ценные, и серебряные сервизы, и меха. Как ни толкуй, что это дань любви, симпатии и т. д., а все-таки это ставило актера в обособленное положение. В Художественном театре борьба с привычками старого театрального быта шла по всем фронтам. Бенефисов не было, цветы и даже венки отправлялись артисту в уборную; актеры даже не выходили кланяться публике на аплодисменты. Да и внешне на актерах, в особенности на актрисах, не было этого специфического актерского cachet *. Это шло, вероятно, и от самого искусства, ведь оно кладет свою печать и на дикцию, и на манеру говорить, двигаться: чем больше простоты в искусстве, чем меньше в нем «искусственности», тем проще актер в жизни.

И пульс общественной жизни чувствовался в Художественном театре сильно. У труппы были связи во всех слоях. Симпатии актеров были, конечно, до крайности различны. У одних их душевные наклонности, их *музыка жизни* складывалась под такими

* Отпечаток.

влияниями, какие можно было бы назвать «чеховскими» или «толстовскими», нечто антиреволюционное, а может быть, и вовсе аполитичное. Одна из наших крупных актрис не считала нужным скрывать, что никогда не читает газет. Но по многим горящим глазам можно было догадаться или в каких-то сдержанных беседах по углам подслушать и музыку того, что надо было назвать «горьковским».

«Права не дают, а берут!»

В главе о Морозове я рассказывал про его трагическое увлечение революцией. Наш главный пайщик, миллионер-фабрикант.

В молодежи, если одни увлекались Метерлинком, Бодлером, д'Аннунцио, Оскаром Уайльдом и уже мечтали о новых сценических формах, то другие заняты были планами народных театров и, для осуществления их, даже уходили от нас.

Большое впечатление за кулисами театра производило поведение Марии Федоровны Андреевой. Едва ли не самая красивая актриса русского театра, жена крупного чиновника, генерала, преданнейшая любительница еще «Кружка Алексеева», занявшая потом первое положение в Художественном театре, она вдруг точно «нашла себя» в кипящем круге революции, ушла от мужа, а скоро после этого и бросила сцену.

В конце концов, когда ставилась следующая пьеса Горького «Дети солнца», атмосфера в театре была совсем-совсем не такая, как три года назад. С самого начала чувствовалось, что публику не удастся мобилизовать в театр. Антрепренеры знают, что во время войны сборы в театрах поднимаются, во время же ре-

волюционных брожений сильно падают. Японская война уже была проиграна; Витте заключил в Портсмуте двусмысленный мир, за что получил графский титул; в Петербурге делали bonne mine au mauvais jeu*; по всей России поднимались угрожающие волны; по Москве ходили толпами, с площадей то и дело разгоняли; площадь около памятника Пушкину, удобная для митингов, начала приобретать историческое значение. В это же время «земские люди» уговаривали царя спасти положение конституцией, но он еще верил, что революционеров во всей России немногим более ста сорока.

И в театре настроение было, так сказать, трепетное. Сезон 1905—1906 года мы открыли возобновлением нашего «ангела» «Чайки», в новой обстановке и обновленном составе. Возобновили неудачно. Все было хорошо, но не было прежнего аромата. Это были цветы, пролежавшие несколько лет в книге. Для постановки в сезоне намечались: «Горе от ума», пьеса Кнута Гамсуна «Драма жизни».

И вот «Дети солнца».

Работу начали с этой. Репетиции были какие-то нескладные, много спорили, режиссура менялась, художественного увлечения не было. Звали Горького разрешать споры. Он интересовался очень мало, был поглощен делами, далекими от театра.

Первое представление застряло в гуще политических событий. Пьеса уже была готова, как вдруг, 17 октября была объявлена конституция. В первые дни

* Буквально: хорошую мину при плохой игре.

стало совсем не до искусства,— все хлынуло на улицу. В самом театре не было никакого расположения играть, коридоры наполнились шумом, восклицаниями, новостями, рассказами. Врезалось мне в память, была у нас талантливая ученица Катя Филиппова,— так ее почему-то все звали,— с широким лицом, красивыми глазами, низким голосом, очень экзальтированная. Вот она мелькала то там, то сям и восторженно рассказывала об уличных демонстрациях, о том, что делалось на площади памятника Скобелеву, где она примащивалась к ноге бронзового генеральского коня. Запомнился мне еще наш милый Г. С. Бурджалов,— актер некрупного дарования, но драгоценный член коллектива, преданный и добросовестный, никогда не испортивший ни одной роли и вполне либеральный, однако крайне осторожный в своем либерализме. Он тоже пылал, поскольку пылать было в его природе.

Однако более мудрые из труппы были сдержанны или вовсе не доверялись общему повышенному настроению.

На время мы прекратили спектакли, решили подождать, когда легче будет привлечь к театру общественное внимание. Наконец, назначили премьеру на 24 октября. Но за эти дни успело все измениться. Выражаясь образно, вдруг поднялся вихрь, солнце заволокло тучами, воздух наполнился беспомощными листьями, стало серо и сухо-холодно. Это случилось после знаменитых похорон Баумана, на которых Москва в первый раз увидала крупнейшую красную демонстрацию в полмиллиона народа, растянувшуюся по бульварам на несколько верст, и после которых произо-

шло избиение возвращавшихся с кладбища революционеров.

Официально ничего не изменилось, конституции никто не отнял, но стало ясно, что реакция с нею не примирится и что так называемые черносотенцы будут работать вовсю.

И вот: премьера «Детей солнца» — один из трагикомических анекдотов в истории Художественного театра.

Уже с утра по городу шли толки, что черносотенцы не допустят представления пьесы Максима Горького. Толки выросли скоро до слухов, что сегодня будут разносить Художественный театр, как гнездо революции. Тем не менее театр был полон. Администрация театра для успокоения публики установила наблюдения за улицей и двором. И хотя ничего подозрительного не было, тем не менее, публика весь вечер находилась в настроении какого-то подбадривания самой себя. В антрактах шутили:

«Говорят, театр сегодня будут разносить? Ну, что ж, на людях и смерть красна».

Однако во время действия не могли отдаваться пьесе свободно, все точно прислушивались к тому, что происходит за стенами театра, и слабо разбирались в достоинствах и недостатках спектакля.

Как-никак дошли благополучно до последнего акта. А в этом акте есть народная сцена — из «холерных беспорядков»: толпа с криками наступает на профессора — одно из проявлений рокового недоверия невежественной толпы к интеллигенции. Я, режиссировавший эту сцену, еще хотел щегольнуть сегодня новой

режиссерской выдумкой: поставить народную сцену не по обычному приему Художественного театра, не пестро, со многими разнообразными типами,— а однокрасочно. Вся толпа у меня была только артель штукатуров,— все в одинаковой одежде, испачканной известкой, с кирками и лопаточками. Получилось и сдержанно, и решительно, и совершенно реально. Сцена эта не носила трагического характера. Рабочие с кулаками лезут на профессора, но тот, отступая, отмахивается от них носовым платком. Правда, на крыльцо выбегает жена профессора с револьвером, но в это время дворник чрезвычайно методично бьет доской по головам наступающих. На генеральной репетиции эта сцена шла под сплошной хохот и от платочка профессора, и от своеобразной расправы дворника с бунтарями. Этот хохот даже смутил нас, так что мы запросили автора, не нарушает ли это его замысла, но он ответил: «Пусть смеются».

Увы, настроение аудитории может перепутать все карты и разрушить самые тонкие расчеты.

Как только из-за кулис донеслись первые голоса наступающей толпы,— а сделано это было у нас, конечно, очень жизненно,— публика сразу насторожилась, с приближением шума заволновалась, загудела, начала оглядываться, вставать. Когда же показался пятящийся задом и отмахивающийся платочком Качалов, а за ним группа штукатуров с угрожающими жестами, то в зале поднялся шум, крики. А как только выскочила на крыльцо Германова с вытянутым револьвером, в партере раздалась истерика, наверху другая, где-то в глубине третья. Часть публики, рабо-

тая локтями, кинулась к выходам, другая криком старалась убедить, что это не взаправду, а представление. Кто-то кричал: «Воды», кто-то: «Прекратить! Вы не смеете издеваться над нашими нервами!» Женский голос надрывался: «Сережа! Сережа!» Знаменитая балерина билась в истерике. В коридорах толкались, одни хотели добраться до гардероба, другие убегали, как были, только бы спастись...

Мою артель штукатуров публика приняла за черносотенцев, которые пришли громить театр, начав с артистического персонала...

Самый разнообразный и визгливый шум стоял во всем театре. И Качалов, и Германова, и мои штукатуры, и Шадрин,— был такой у нас самородок из народа,— игравший дворника, все уже перестали играть и с недоумением смотрели в зал. Помощник режиссера распорядился закрыть занавес.

Но замечательно, что недоразумение продолжалось еще очень долго. Множество не успевших убежать, оставались при убеждении, что там, на сцене, настоящие черносотенцы и что, кажется, с ними вступили в переговоры. Людям представилось то, чего совсем не было. Даже такие из публики, которых никак нельзя было назвать наивными, как один молодой профессор, готовы были присягнуть, что видели в руках этих черносотенцев несколько револьверов, направленных на Качалова.

Когда спокойствие установилось, спектакль продолжался, но зал опустел больше чем наполовину.

## 2

Приближалась наша первая революция,— декабрьская революция 1905 года. Публика упорно не ходила в театр. Капитал товарищества таял. Даже у нас за кулисами запахло забастовкой. Как-то мне подали список требований от «сотрудников». Шел «Царь Федор». Во время того акта, в котором они были свободны, я пошел к ним, как мне казалось, «побеседовать» о том, какие требования выполнимы, какие нет. После такой получасовой беседы я сказал, что поговорю с правлением. На это последовало:

— Только потрудитесь дать ответ к следующему антракту.

— Но сейчас я не могу собрать правление.

— Это ваше дело.

Я начал понимать.

— То есть, вы сорвете спектакль?

— А это наше дело.

По привычке властвовать и по совершенной непривычке к забастовкам, я вспыхнул и решительно заявил, что раньше как завтра я ответ дать не могу; кроме того не желаю вводить в заблуждение и вперед говорю, что по таким-то требованиям мое мнение будет отрицательное.

Я ушел, унося в памяти разнообразные выражения лиц и позы. Полураздетые, загримированные,— одни стояли, заложив руки назад, другие сидели на своих стульях около полок с зеркалами и красками; у новичков, в особенности студентов, лица были вызываю-

щие, а старые сотрудники смущенно уклонялись от встречи со мной взглядом. Только один из них, в кафтане XVI века, а мягких высоких зеленых сапогах, с большой наклеенной седой бородой, бросал кругом гневные взгляды. Ясно было, что он противник забастовки и готов вступить в бой.

Спектакль продолжался благополучно. Вожаки этого маленького движения были политические дебютанты. Очень остался у меня в памяти главный из них, красивый, горячий, с которым я потом часто действительно «беседовал». В разгар уличных боев он помогал М. Ф. Андреевой устраивать в коридорах театра приемный покой.

Когда пришли декабрьские события, мы репетировали «Горе от ума» и именно третий акт, в котором была занята почти вся труппа. Андреева приносила какие-то отрывочные сведения о надвигающихся событиях, конечно, не рассказывая всего, что знала. В одну из таких репетиций она подошла к режиссерскому столу, за которым сидели я и Станиславский, и, говоря за себя и за кого-то еще, выражала крайнее недоумение, что в такие дни мы можем заниматься репетициями. А у нас выработалось правило: когда политические события разрывают нормальную жизнь театра, предоставлять отдельным лицам полную свободу действия по их убеждениям, но от тех, кто не принимает непосредственного участия за стенами театра, требовать двойной, тройной работы в своем деле. Не можете возбудить в себе творческое самочувствие,— всегда найдется чисто техническая отделка ролей и спектакля.

И 11 декабря еще репетировали на сцене тот же третий акт «Горе от ума», бал у Фамусова, невероятными усилиями заставляя себя не слышать и не слушать ничего о том, что происходит на Триумфальной площади, репетировали, пока выстрелы не раздались под самыми окнами театра и не ворвались, наконец, во двор театра. Та же Катя Филиппова, так ликовавшая два месяца назад, билась, бедная, в истерическом припадке в верхнем фойе.

Но как только на нашей улице стихло, и все мы оказались отрезанными от наших квартир, а в коридорах театра устанавливались койки,— Станиславский уже сидел за режиссерским столом и объяснял портному Деллосу, по рисункам художника, детали костюмов Чацкого, Фамусова...

Через двенадцать лет этот вопрос — что делать актеру в разгар революции — встанет еще острее...

Потянулись мрачные дни осады Пресни, военное положение, запрещение выходить на улицу после девяти часов вечера. Мы устраивали наши театральные совещания с ночовкой то в той, то в другой квартире, чаще всего — в большой квартире Станиславского. Во всех нас крепко созревало *нежелание* продолжать спектакли, когда они будут разрешены. «Усмирение» Москвы было передано генерал-адмиралу Дубасову. Он скоро потребовал, чтобы театры начали свои спектакли, сначала хотя бы только дневные. Театры ведь всегда сигнализируют успокоение.

Художественный театр молчал.

Явилась заманчивая мысль уехать на всю вторую половину сезона за границу. Но как это осуществить?

Прежде всего нужны деньги,— а мы уже истратили весь наш капитал. Наше материальное положение в это время было довольно безнадежное. Помимо потери капитала, накопилось много долгов. От кого было ожидать поддержки? Из пайщиков, которые имели личные средства,— Станиславский только что недавно сильно поплатился на попытке создать студию новых форм, Морозов переживал на своей огромной фабрике самый острый момент его трагической судьбы, мы даже не знали, где он находится; остальные были так напуганы событиями, что не решились бы больше рисковать для театра. Припоминаю яркий пример их осторожности. У меня был проект построить новый театр на том самом месте, где стоит Художественный, вернее — к Художественному пристроить с другой стороны еще один театр, более обширный общедоступный, с выходом на Столешников переулок (противоположную улицу). Владелец Художественного театра Лианозов продавал все это имущество с огромной площадью за девятьсот тысяч. Наши богатые пайщики уже согласились на покупку, но после декабрьских событий они резко отмахнулись от этой затеи. А когда через два года с помощью одного банка я снова выдвинул свой проект, то Лианозов уже требовал за *половину* земли миллион двести тысяч.

Но Художественному театру «везло».

В Москве в эти годы функционировал с огромным успехом Литературно-художественный кружок. Это был богатый клуб артистов, литераторов и др. Там были самые интересные в Москве диспуты, балы, юбилейные празднования. Председателем был его создатель,

любимец Москвы, Сумбатов-Южин, чье имя так часто упоминается в этой книге. Вот это учреждение и выручило нас: дало нам необходимую сумму для поездки за границу.

Прибавлю тут же, что в течение двух следующих сезонов Художественный театр уплатил все долги, вернул полностью весь свой капитал и уже навсегда упрочил свое материальное положение. Вообще финансовая история Художественного театра изобилует многими интересными подробностями, но об этом — в другой книге.

Горький остался у меня в памяти, каким был на одной из репетиций «Детей солнца»,— раздражительный, потерявший всякий интерес к этому спектаклю и присутствующий только из чувства какой-то ответственности, а вообще захваченный совсем другими интересами.

Была у него и раньше черта — не нахожу слова определить — самоуверенности? Пожалуй, — если не подразумевать под этим надменность; черта большой веры во что-то руководящее его поступками и словами. Ни в чем человек не сомневается. Нам, задающим себе на каждом шагу вопрос — так или этак, хорошо это или дурно,— нам эта черта казалась завидною. Теперь она стала в нем еще определеннее, жестче и уже стесняла нас, в конце концов, довольно-таки мягкотелых.

Почти одновременно с театром он уехал за границу и окончательно эмигрировал.

## 3

Мечта наша создавать собственных драматургов не осуществлялась,— драматургов, близких задачам нашего театра, как были близки Чехов и Горький. Промелькнули Найденов, Чириков, Юшкевич, наибольший успех выпал на долю одной пьесы Сургучова, но никого из них публика не принимала как хозяев репертуара Художественного театра. Сильнее всех удержался Леонид Андреев, большой, своеобразный драматургический талант, неудержный и бунтарский. Театр сыграл четыре его пьесы, одна из них имела исключительный успех — «Анатема». Но была непреодолимая рознь во вкусах театра и Андреева в самом понимании сценического «живого человека».

Были еще попытки использовать беллетристические вещи Чехова и Горького, инсценировать их рассказы.

Это создало тип «миниатюр», которые очень привились потом на других небольших театрах. В наших интимных спектаклях до сих пор играют «Страсти-мордасти», «Челкаш», «Мать», играли «Мальву», «На плотах», «Каин и Артем». Или чеховские: «Хирургия» и др.

Но миниатюры не могли создать «большой» спектакль. Театр очень вырос, возмужал. И для актерского мастерства, и для режиссерской фантазии, и для технического богатства театр требовал больших «полотен».

И взял решительный курс на классиков. Грибоедов, Гоголь, Пушкин, Тургенев, еще Тургенев, Лев Толстой, Островский, Шекспир, Мольер, Гольдони.

Неувядаемое «На дне» непрерывно блестело в репертуаре, но то, что я назвал «горьковским» в самых недрах коллектива, таяло вместе с охватившей Россию реакцией.

Это не мешало целому ряду «формальных» побед театра в его искусстве.

Подошли к Достоевскому. Нашему искусству хотелось раздвинуть рамки установленных сценических возможностей. Разве уж так необходимо, чтоб пьеса разделялась на акты, сцены? И чтоб акт шел от тридцати до сорока минут? И чтоб это все было в один вечер? А вот «Братья Карамазовы» будут играться два вечера. И только потому, что цензура не разрешит старца Зосиму, а то бы играли три вечера. И одна сцена «В Мокром» будет идти полтора часа, и публика не почувствует, что это долго, а другая — десять минут, и публика не почувствует, что это коротко. Дело не во времени, а в силе и логике переживаний. Для потрясающих впечатлений нужны народные сцены при полном блеске рампы? А вот Иван Карамазов и Смердяков или Шатов и Ставрогин («Бесы» Достоевского) будут разговаривать при одной лампочке по сорока минут, и публика будет глубоко захвачена. А Качалов в ошеломляющей сцене «Кошмара» будет совсем один, тридцать две минуты один на сцене.

А как только принялись за работу, то почувствовали, что Достоевский, по существу, величайший драматург, хотя никогда не писал для сцены. Что как изумительный психолог, он окажется глубоко, органически близок актерскому творчеству. Как обнажаю-

щий сильные страсти, он ярко сценичен. Как огромный мастер интриги, он бесконечно театрален. Наконец, пластичен и выразителен неисчерпаемым богатством языка, каскадом живой речи.

Должен признаться, что я с юности находился под гипнозом Достоевского, потом был потрясен его знаменитой речью при открытии памятника Пушкину, потрясен непоколебимой, мощной логикой, одновременно и мудрой и вдохновенной. Я был ее свидетелем.

Как уловить, когда, при каких обстоятельствах родилась мысль инсценировать его романы? Родилась от действенной любви к театру и глубоких залежей молодых переживаний.

И как загорелся весь театр, когда мы приступили к работе. Это вышло неожиданно. Сезон 1910—1911 года мы должны были начать «Гамлетом», которого готовил Станиславский, помогая развернуться на русской сцене блестящему сценическому гению Гордона Крега. Как вдруг, перед самым началом осенних занятий Станиславский на Кавказских водах заболел тифом. Надолго. Надо было быстро перестроить весь план.

И я призвал театр к «Карамазовым». Призвал весь театр. Повторилось еще раз то, что было при постановке «Юлия Цезаря»,—все были охвачены незабываемым подъемом, но еще более восторженным, чем в «Юлии Цезаре», потому что материал был более глубокий и родной и потому что сценические задачи были и смелее, и новее, и труднее.

Результат превзошел все ожидания.

Достоевский создал новую эпоху в жизни Художественного театра.

Первая русская трагедия.

Самый «актерский» спектакль Художественного театра. Эфрос в своей книге называет этот спектакль даже вообще самым замечательным.

Спектакль-мистерия. Во время представления настроение за кулисами нельзя было иначе назвать, как религиозным.

Все это я подчеркиваю, чтобы вам яснее было то столкновение, которое произошло на этой почве между Художественным театром и Горьким.

Это случилось перед постановкой другого романа Достоевского, «Бесы», из которого мы составили спектакль «Николай Ставрогин». Горький жил в Италии, на Капри, и писал оттуда. В одной из самых распространенных газет «Русское слово» появилось его *открытое письмо* с горячим протестом и призывом к протесту русской публики.

Это было впечатление разорвавшейся бомбы. Весь театр взволновался. Надо было ответить. Так как обвинение Горького было направлено против меня, даже не только как главного руководителя репертуара, но и персонально, то я отошел в сторону,—пусть театр сам высказывается. Состоялись большие общие собрания; осторожный в таких ответственных случаях Станиславский выписал из Петербурга Александра Николаевича Бенуа. Этот большой художник в самом широком смысле этого слова, театральный деятель исключительной универсальности и вкуса, любил наш

театр, знал его и по поводу «Карамазовых» дал замечательную статью. При его участии было выработано ответное открытое письмо.

Оправдания театра опирались на «высшие запросы духа».

Выступление Горького вызвало целую бурю в печати и в обществе. Он напечатал еще одно открытое письмо, где писал:

> Я знаю хрупкость русского характера, знаю жалостливую шаткость русской души и склонность ее, замученной, усталой и отчаявшейся, ко всем заразам.
>
> Не Ставрогиных надобно ей показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо душевное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и к науке.

А мы были идолопоклонниками искусства, мы и его, это искусство, приобщали к науке и общественности, и его считали источником энергии для здорового деяния: и хрупкую душу «Дяди Вани», и самосозерцание Гамлета, и патетическую симфонию Чайковского, и то, *как* все это сделано.

Вопрос о репертуаре театра никогда на моей памяти, за все пятьдесят лет моей близости к театру, не был решенным вопросом. Всегда возбуждал споры и битвы. Всего через четыре года произойдет величайшая революция, и вопрос этот встанет ярко, гневно, беспощадно. Важнейшие театры Союза обратят

«высшие запросы духа» в символ веры и будут пользоваться ими как защитой от вторжения политики в искусство. Между идеологией старого театра и революционной политикой будет идти непрерывный, долголетний бой.

И потом по всему «театральному фронту» напряженными усилиями обеих сторон будут вырабатываться руководящие синтетические формулы. Обе стороны будут добросовестно отходить от своих крайностей: революционная политика — из опасения, как бы в этой схватке не растерять культурные ценности прошлого, а театры — как бы, в самом деле, эти пресловутые «запросы духа» не обратились в праздное красноречие.

И только в результате жарких схваток на диспутах, лекциях, в горячих статьях, в такой напряженности благородной мысли, какой не знала театральная идеология за все века своего существования,— выкристаллизуется непоколебимая формула, что искусство не может быть аполитично, даже по своей природе.

И тогда то «Горьковское», что во время всеобщей реакции начало в театре таять, ворвется с силой покоряющей и утверждающей новую эпоху Художественного театра...

И тогда произойдут новые встречи театра с Горьким...

# МОЛОДОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Группа участников первой заграничной поездки Художественного театра в 1906 г.

С фотографии

Вл. И. Немирович-Данченко

С фотографии 1908 г.

## ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

### 1

Аллах ведает, откуда у нас явилась такая храбрость: поднимать громоздкий аппарат — восемьдесят семь человек и семь вагонов декораций, бутафории — и ехать за границу. На чужбину. Всего-навсего на восьмом году существования.

«А вы не боитесь, что придется возвращаться *по шпалам?*» — пугали нас или пугались за нас.

Что это было: молодость, дерзость, чутье, слепая вера?

Правда, мы знали, что слухи о нас, о «буйных сектантах», уже проникли за границу. Но кого они могли заинтересовать? Верхушки театральных кругов? Это не могло дать уверенность за кассу.

И все на собственный риск. Это не то, что через пятнадцать лет нас повезет знаменитый Моррис Гест,

да не в соседнее государство,— сутки с чем-то езды,— а за океан, да гарантирует всю поездку. Здесь никто о нас не заботился, а если бы прогорели, то никто и не пожалел бы, сказали бы: поделом.

Первая задача — найти в Берлине свободный театр, в разгар сезона,— не шутка. Это было в январе. Послали вперед А. Л. Вишневского. Он еще до существования Художественного театра устраивал по России поездки, у него был опыт. Он нашел Berliner Theater* на Scharlottenstrasse**. Хозяином был известный актер Бонн, дела у него шли плохо, и он готов был уступить на полтора месяца. Условия были тяжелые, но у нас не было выбора.

Имуществу была составлена подробнейшая опись, чтобы при возвращении не платить пошлину.

Заручились рекомендательными письмами к представителям русской администрации,— кстати сказать, не имевшими никакого успеха.

Художников отправили вперед. Решили, что некоторые части декораций выгоднее делать на месте заново, чем везти свои.

Проделали длинный ряд совещаний с труппой для выработки правил, как себя вести за границей,— не только на спектаклях, но и вне стен театра. Выработали своего рода десять заповедей, под которыми заставили всех подписаться. Каждый обязывался беречь имя театра, имя русского актера, держать себя в строгой дисциплине не только на службе, но и дома,—

---

* «Берлинский театр».
** Название улицы.

в пансионе или в отеле,— и на улице, и в ресторане, и в чужом театре.

Кроме артистов, были сотрудники, костюмеры, гримеры, бутафоры, главные рабочие. По-немецки говорили очень немногие. Поэтому вся компания была разбита на группы и к каждой группе был прикреплен один, говорящий по-немецки. Сначала называли его *гидом,* а потом пришлось называть Макаром, по пословице «На бедного Макара все шишки валятся». Его рвали на куски, вызывали для перевода и объяснений по самым деликатным случаям, на него взваливали ответственность за все неудачи.

Повезли пять пьес: «Царь Федор», «Дядя Ваня», «Три сестры», «На дне» и «Доктор Штокман». Устанавливалась такая точка зрения: русский театр должен показывать русскую литературу. В Берлине нас потом спрашивали, почему мы не привезли один из отличных наших спектаклей — «Одинокие», любимца Германии, Гауптмана. Но мы считали претенциозным показывать иностранцам, как играть их пьесы. Для «Доктора Штокмана» было сделано исключение только ради замечательного исполнения Станиславским главной роли.

Особенно необходимо было сохранить в показываемом нами искусстве тот совершенно особенный *трепет* в русской литературе, который Тургенев приблизительно определял «славянской меланхолией» и который так чаровал иностранную критику.

Для ознакомления немецкой публики с нашим театром был приглашен литератор Шольц. Он недурно знал русский язык, много переводил на немецкий,

имел связи в театральном и журнальном мире и пользовался почтенной репутацией. Совместно с ним были составлены Textbücher*. В них излагалась краткая история театра и давались фотографии.

## 2

Москва была охвачена реакционным возбуждением. Всякий, проходящий по улице, провожался подозрительным взглядом полиции. Вечером выходить было жутко. На всю жизнь врезывалась в память улица ночью — под чистым белым снегом, ярко освещенная и цепью фонарей, и ясной луной,— и совершенно пустая. Среди полнейшей тишины два коротких выстрела. А то вдруг быстро приближается отчаянный женский крик,— кажется, никогда в жизни не слыхал такого отчаянного крика,— несутся в бешеном карьере сани, в них два городовых держат девушку, крик так же быстро удаляется.

У всех нервы были издерганы и событиями последнего месяца, и неизвестностью перед будущим, и потому переезд в спокойную культурную столицу Германии был разителен. А тут еще — от зимы к погоде почти весенней. Наконец, огромное большинство никогда за границей не было; все новое привлекало внимание; чистенькие немецкие дома, заводы, виллы, дороги, блестящий порядок; настроение поднималось: и сразу споры о том, что лучше? — Вот этот сухой,

* Книжки к спектаклям.

жесткий педантизм порядка или русская беспорядочная ширь: культура, мещанство, занавесочки, цветочки, цирлих-манирлих, глубина духа, размах, беспочвенный анархизм, грязь русской деревни, Гете, Шиллер, Бетховен, Толстой, Достоевский и т. д. и т. д. — споры и у окон вагонов, и за столиками кафе, и за гримировальными полками.

## 3

Театр был принят за десять дней до спектакля. В эти десять дней надо было сделать его удобным, уютным. У нас было правило: если вы требуете от актера не только простой добросовестности, но и горения, так потрудитесь устроить ему располагающую обстановку.

Сцена театра Бонна едва вмещала сложный технический аппарат Художественного театра. Для режиссеров и администрации началась каторжная работа, осложнявшаяся еще незнанием или плохим знанием языка. Немецкие рабочие, как всегда в деле, не имеющем успеха, были в этом театре недисциплинированные, небрежные, к тому же не верившие, что к ним из России может приехать настоящее искусство; работали они или спустя рукава, или с нескрываемой враждебностью, насмехались над искажением немецких слов. Часто происходили резкие столкновения. Чего-нибудь можно было добиться только непрерывными «чаевыми», но и на это они смотрели, как на законную возможность «сорвать» с приехавших варваров. Ведь

«Russischer Schwein*» было обычным выражением у уличных берлинцев. Наши рабочие с великолепным Иваном Иванычем Титовым во главе быстро выучились по-немецки закулисным терминам и изо всех сил старались наладить добрые отношения с коллегами, но вплоть до первого спектакля это им не удавалось. Зато после первого же спектакля, на другое же утро, их нельзя было узнать. Трансформация была почти комическая. Они начали ходить тихо, осторожно, точно с разинутыми ртами. И не то, чтобы они были поражены самим искусством, они же видели его на генеральной,— нет, они были совершенно потрясены триумфальным приемом у публики.

Пока налаживалась техническая часть, актеры изучали город, музеи, ходили по немецким театрам. Потом репетировали массовые сцены. Всего количества участвующих мы не могли привезти, пришлось добавлять их берлинскими русскими студентами.

Параллельно с работами чисто театральными шли приготовления в печати.

Надо отдать справедливость немецкой печати, для рекламы нами не было затрачено ни одной марки. То, с чем я потом столкнулся в Париже, здесь совершенно отсутствовало. Шольцу приходилось в каждой значительной редакции подробно рассказывать о том, что такое Художественный театр. И заметки, какие эти редакции давали, соответствовали их чистосердечному доверию или ожиданию, никаких раздуваний не было.

Обратились мы и к русскому посольству, я и Ста-

* Русская свинья.

числавский были даже приняты самим графом Остен-Сакеном, но встретили мы там прием чрезвычайно сдержанный, чтоб не сказать хуже. Впрочем, нам дали ряд советов, но от всех этих советов веяло таким заискиванием перед берлинскими властями и банкирами, что пришлось уклониться.

Ах, эти чиновники! Как часто в воспоминаниях наталкиваешься на тяжелые случаи в жизни театров благодаря им. Везде — и за границей и дома. В какое лакейское положение ставили они театры и актеров. Перед кем только антрепренеры или актеры не должны были заискивать!..

4

И вот, наконец, премьера. Напряжение за кулисами было огромное. Предстояло как бы новое завоевание. Волнение и подъем труппы можно сравнить только с первым открытием театра в Москве. Отношение к русским было в это время резко отрицательное, о русском сценическом искусстве знали очень мало. Об ансамбле, обстановочной части русского театра не имели никакого понятия. Отрицательное отношение к русским вообще усилилось и благодаря только что пережитым политическим движениям в России.

«Царь Федор» был сокращен до таких рамок, которые были привычны немецкой театральной публике. Декорации были упрощены, чтобы перемены производились быстро. В немецких театрах допускается одна, самое большое, две так называемых «паузы», — по-

просту антракта, — во время которых немцы ужинают, т. е. едят сосиски или бутерброды и пьют пиво.

Благодаря отсутствию цензуры можно было ввернуть в трагедию митрополита Дионисия и архиепископа Иова в современных эпохе костюмах, в пышных лиловых ризах, в митрах, — это было очень живописно.

Особенную ответственность нес, конечно, Москвин. Царицу играла Савицкая. Остальные роли, как всегда, были в руках Вишневского, Лужского, Артема и т. д.

Нам все-таки удалось получить внушительную аудиторию.

Не без некоторых хитростей, но театр был полон. По крайней мере, над кассой с утра красовался аншлаг «Ausverkauft»,* перед которым Бонн почтительно снял шляпу. Зал наполнился представителями театров и журналистики; нам указывали тех или других знаменитостей театральной критики и литературы. Присутствовало и наше посольство, присутствовали и многие финансовые тузы Берлина. Очень много русских.

Первый же антракт чрезвычайно ярко определил громадный успех. Участвовавшие в спектакле до сих пор помнят единодушный взрыв аплодисментов, охвативших весь зал. Не было не только мужчин, но и дам, которые бы не стояли и очень долго не аплодировали.

Несмотря на незнание языка, исполнение, очевидно, было так рельефно, что линии трагедии ярко и непосредственно дошли до публики и захватили ее. Силы темпераментов и живописность групп особенно

* Все продано.

помогали этому. Надо сознаться, что такой успех был неожиданностью. И дальше он не только не падал, а рос с каждой картиной. Спектакль закончился полным торжеством, а когда на другой день появились большие, серьезные, взволнованные статьи немецких театральных критиков, то в победе русского искусства в Германии уже нельзя было сомневаться. Вот выдержки. Из статьи Альфреда Керра.

То, что я видел на этом представлении,— первоклассно. Бесспорно первоклассно. Не имеешь никакого понятия о русской речи, никакого понятия об отдельных деталях толкования, но через две минуты уже знаешь: это — первоклассно.

Это во всем своем блеске — дух какой-то ясности, простоты, в себе самом укрепленного покоя, которого еще не достигло превосходное искусство Рейнгардта. В то время, как я, смотря последние постановки Рейнгардта, всегда должен думать о том, как крепка, как дисциплинирована эта режиссура — в своих волнующих местах у Рейнгардта, что-то говорит во мне: сорок репетиций. Сорок? Сорок три. Сорок пять репетиций. Сорок пять. Рейнгардт в сильных местах как-то заставлял подсчитывать работу. В то время, как у москвичей я вижу нечто, что заставляет совершенно забыть о подготовительных усилиях. Вот и разница.

Так все это беспечно, так сглажено, это столь в себе усвоенное мастерское искусство, так оно ясно, так молчаливо в себе замкнутое. В нем нет

ничего кричащего, ничего свежелакированного. Это нечто.., я не могу сказать: нечто блестящее,— нет: нечто блестяще-сверкающее. А еще чувствуешь, что спектакль открытия еще не самый сильный, который у них имеется...

И теперь один вопрос, который пока остается открытым: может быть этот покой, эта ясность, эта тихость, может быть они возможны только в их собственных, в их русских произведениях, там, где изображены русские типы, где проскальзывает степь; где почти апатична игра, что-то тупое лежит в самой расе; какое-то отупение в изображаемых страданиях; где нет крика, где пафос почти беззвучен, где явления витают перед глазами в сонной тишине, очертания их как бы смягчены отдаленностью.., где загримированные женщины как будто бессознательно подражают образам богоматери с ее взором, проникнутым русским христианством, нам неведомым.., где мужчины одновременно и рабски, и по-человечески, братски кланяются долу и отдают земле свой жребий. Тут счастие и страдание затушованы, отдалены, чувствуется Восток.

Из других газет:

С впечатлением, произведенным москвичами, можно сопоставить только самое лучшее, что мы до сих пор знали в искусстве изображения людей и умения распоряжаться всеми сценическими средствами...

Мы видели искусство другого народа, имеющее свой собственный ритм, свои собственные формы, но представляющие в своей чрезвычайно тщательной эстетической разработке изысканное наслаждение для знатока сцены...

Такого чувства стиля, такого саморастворения в содержании я еще не видал... а что сказать об отдельных артистах? Один характернее другого. Великолепные маски и полное перевоплощение в игре. Господа, да почему эти артисты говорят по-русски? Почему нельзя переманить их для обновления наших театров...

Шапки долой перед вами, москвичи! Вы выросли на почве современности и на почве исторического прошлого, но есть в вас нечто, что принадлежит завтрашнему и послезавтрашнему дню, что принадлежит грядущему.

И так все до одной. Это только маленькие выдержки из целого потока статей.

Вот когда наши «Макары» были в почете: их искали, их умоляли переводить. А комнаты, где жили я и Станиславский с семьями, Лилина, Книппер, Вишневский, с раннего утра наполнялись другими актерами, и обязанности переводчиц были возложены на двух прекрасно знавших немецкий — Книппер и мою жену, которая, кстати, называлась у нас «Маскотта Художественного театра» *.

---

* Т. е. приносящая счастье.

## 5

Моральная победа была полная, но каково же было наше удивление, когда, несмотря на такую прессу, после которой, если бы это было в России, можно было ожидать десятков полных сборов, мы увидели зал, едва занятый наполовину, то же самое и на другой день, а и на третий, и т. д., и т. д. Вдруг стало со всей категоричностью ясно, что спектакли на чужом языке захватить большую публику не могут, несмотря ни на какие рекомендации театральных критиков.

Трудно передать, как это было тягостно. Связанные крылья, скованность духа,— с чем можно еще сравнить это чувство? Убеждение, что искусство достигло вершин, вера в то, что оно общечеловечно,— но нет. Раз немец не знает по-русски, он не интересуется и русским драматическим искусством. Не может интересоваться. Так же, как и мейнингенцы в Москве. Они могли играть одну пьесу три-четыре раза,— не больше. А во второй приезд они и совсем не делали сборов. Но за спиной мейнингенцев был их герцог, а за нами — никого, в Москве у нас были только долги. В то же время расходы росли. Как всегда бывает, статья «непредвиденных» очень вспухла. Сборы, правда, были настолько порядочны, что убытков не было, но об откладывании нечего было и думать. Я в самом начале все-таки из осторожности отложил известную сумму на «возвращение домой», чтоб и в самом деле оно не оказалось «по шпалам».

## 6

Вторым спектаклем играли «Дядю Ваню». Нас местные театралы убеждали ставить второй пьесой «На дне», которую под названием «Nachtasyl» (Ночлежка) сыграли в Берлине несколько сот раз, а «Onkel Wania»* в таком-то театре несколько лет назад был разыгран в немецком переводе и не имел никакого успеха. Но у нас был свой художественный план. Мы обязаны были засвидетельствовать свое искусство Чеховым. И не ошиблись. «Дядя Ваня» имел успех едва ли не больший, чем «Царь Федор». И сущность чеховской поэзии, и новый ритм этого спектакля — все было прекрасно понято, волновало. Критика опять была блестящая. С этого времени уже было установлено, что Московский Художественный театр призван возбудить большой переполох в сценическом искусстве Германии.

На одном из представлений «Дяди Вани» состоялось знакомство театра с Гауптманом.

Да, с тем самым Гауптманом, от которого через 10—12 лет нас отделит непроходимая пропасть.

Его внешность, — высокий лоб, большие серые, вдумчивые глаза, энергичная и в то же время мягкая складка рта,— обаяние, какое он внушал нашему театру «Потонувшим колоколом», «Ганнеле», «Одинокими»,— все это сделало то, что он был у нас желанным гостем в Берлине. И особенно стал близок после

---

* «Дядя Ваня».

того, как он взволнованно, не переставая в четвертом действии вытирать слезы, слушал «Дядю Ваню». Еще понятнее стало его тяготение к русской литературе и почему Чехов так нежно любил произведения Гауптмана и что их роднило.

Несколько свиданий с ним по два, по три часа были наполнены волнующими беседами об искусстве.

Он жил вне Берлина, хотя в Берлине у него была небольшая постоянная квартира. Доступ к нему всегда затруднителен. Он мало кого принимал. Ни на каком языке, кроме немецкого, не говорил, но наша Маскотта так приловчилась говорить без остановки следом за Гауптманом по-русски, а следом за мною по-немецки, что было полное ощущение общего языка.

Что нас сближало? Правильность художественной оценки.

Всякий знает, какая радость для актера, для художника, писателя — быть понятым до глубин замысла, понятым и оцененным. А когда этот, сумевший вас понять, зритель сам художник и обладает вкусом, на какой вы только можете рассчитывать, то это удовлетворение становится уже редко посылаемым счастьем.

И когда вы понимаете друг друга с полуслова и находитесь в непрерывном возбуждении мысли, самой дорогой для вас, а может быть, и самой благородной и самой бескорыстной.

Вот так было у нас с великолепным немецким писателем Гауптманом. А через восемь лет поднялась война, разгорелись патриотические страсти, немецкие писатели выступили с резкой, гневной деклара-

цией против «русских варваров», и имя Гауптмана стояло одним из первых.

И у меня в кабинете... с библиотечного шкафа, на котором портреты писателей, кто-то из моих друзей, очевидно, тоже в припадке патриотического негодования, вытащил портрет Гауптмана и уничтожил его. Так до сих пор и белеет овальная плешь над отделением с его произведениями.

А еще через несколько лет поблекли и краски воспоминаний. Встреться мы теперь, мы не нашли бы уже ни общего языка, ни вот этого понимания друг друга с полуслова.

## 7

Через неделю пребывания Художественного театра в Берлине его успех в литературном и театральном свете определился так ясно, что начали быстро завязываться сношения театра со всеми лучшими представителями литературного и театрального мира. Победное настроение труппы Художественного театра не покидало ее и в дальнейших спектаклях, а немцы все-таки шли в театр очень туго.

Как вдруг судьба послала нам чудесную рекламу.

Дело было так. В один из понедельников предстояла последняя премьера — «Доктор Штокман». Накануне, в воскресенье, сидим в конторе я и мой секретарь. Телефон. Секретарь берет трубку, с вытаращенными глазами поворачивается ко мне и, закрыв другой рукой рупор, шопотом говорит мне:

«Император хочет завтра смотреть «Царя Федора».

«Это что? Сам император говорит по телефону?»

По испуганному лицу Максимилиана Шика так можно было думать.

«Нет, из дворца». В контору театра звонят из дворца и говорят, что император желал бы завтра, в понедельник, быть в театре и смотреть «Царя Федора Иоанновича».

«Завтрашний спектакль менять очень затруднительно, сегодня — воскресенье, все типографии закрыты; стало быть, анонсы о перемене можно печатать только завтра утром, афиши выйдут только после полудня, и с одной стороны, имеющие билеты на «Доктора Штокмана» будут оповещены слишком поздно, с другой — продавать билеты после полудня на новый спектакль представляется почти невозможным».

«Хорошо, мы так и доложим императору».

Однако, через полчаса снова звонят по телефону и говорят, что император, тем не менее, просит завтра поставить «Царя Федора».

Вызвали Бонна на помощь. Он начал уговаривать, чтобы мы бросили наши вольные русские замашки и приняли эту просьбу как приказ.

Афиши о перемене начали расклеиваться в понедельник около двенадцати часов дня. На этих афишах поперек, красными буквами, по обычаю немецких театров, было напечатано: «По желанию его величества». А к трем часам в кассе на этот вечер на новый спектакль уже не было ни одного билета. Первый неподдельный полный сбор.

Вильгельм был и с императрицей и с наследным

принцем. Императрица уже видела «Царя Федора» раньше.

«Императрица так много говорит о вашем театре, что я сказал: я тоже хочу посмотреть».

Он был в русской военной форме. Разумеется, присутствовало на спектакле и все русское посольство. По окончании спектакля Вильгельм с какой-то, очевидно, присущей ему франтоватостью, высказал, надо отдать ему справедливость, меткие замечания о русском сценическом искусстве: «Искусство без жестов». «Никогда не мог думать, что на сцене можно говорить так просто». «Никогда не представлял себе, что театр может ярко заменить мне несколько томов истории». «Этих глаз царицы я, должно быть, не забуду во всю жизнь. (У Савицкой были замечательные глаза.) И этого нищего на паперти (Бурджалова)». «Нельзя представить себе ничего трогательнее этого безвольного царя. Но у него настоящая мудрость» (разговор шел по-французски).

Лицо императрицы светилось улыбкой радости.

«Это я вам его привезла», шепнула она.

«Это я вам его привез», сказал представитель русского посольства, на этот раз крепко пожимая нам руки.

«Это я вам его привез», сказал граф, русский приближенный к Вильгельму, приглашая нас потом с ним в какое-нибудь кафе.

«Это я устроил», сказал счастливый хозяин театра Бонн.

Теперь уже все оказывались нашими друзьями.

Точно по мановению волшебного жезла, к теат-

ру не только переменилось отношение русского посольства, но и всей немецкой публики. С этого дня сборы пошли почти непрерывно полные. К сожалению, оставалось всего шесть-семь спектаклей.

## 8

В острые периоды переживаний театра вся труппа и пайщики со Станиславским во главе оказывали мне самое широкое доверие. Иногда я советовался, иногда меня спрашивали, но, как правило, ждали моих распоряжений. Поэтому все материальные заботы этой поездки я нес один.

Положение было трудное. Для того, чтобы ехать из Берлина в другие города, надо было заблаговременно запасаться там театрами, заключать условия, а для того, чтобы заключать условия, надо было иметь уверенность, что денег на дальнейшую поездку хватит.

Я уже съездил в Дрезден и в Прагу, чтобы посмотреть театры и лично повидаться с местными дирекциями, завел переговоры с Парижем и вот-вот ждал приезда оттуда представителя для заключения контракта. Но поедем мы туда или повернем оглобли домой, я наверное не знал. И мучительно старался угадать будущее, чтоб оценить степень риска.

Между тем, наши актеры усердно пользовались Берлином. Тогда он еще не был Grosse Berlin*, еще не перебросился за Tiergarten**; улицы Kurfürstendamm и

---

* Большой Берлин.
** Огромный парк-лес.

Tauentzienstrasse* еще не вытеснили Friedrichstrasse и Unter den Linden**; но театров, магазинов, ресторанов, кафе и развлечений было в полную чашу на всякие требования — и на широкие, и на скромные. А в Берлине, как и в Петербурге, как и потом повсюду, в Дрездене, в Лейпциге, по всей Европе, в Америке,— всегда находились увлеченные театром обыватели, которым доставляло огромную радость похвастаться местными достопримечательностями, а среди них далеко не последнюю роль играли талантливые кабаре, «знаменитые» кабачки или специальные блюда и вина. Особенно умели оценить все это Москвин, Книппер, Качалов, Вишневский, Лужский, Грибунин, Александров. Они же особенно и были нарасхват.

Однажды Москвин и Вишневский сказали мне, что со мной просят знакомства два молодых москвича. Богатые холостяки, горячие поклонники Художественного театра. Когда в Москве распространился слух, что Художественный театр уезжает за границу, они сказали себе: «Поедем за ними. Так и будем ездить,— куда Художественный театр, туда и мы». Они даже не имели в театре никого знакомых, познакомились уже в Берлине.

Это были Тарасов и Балиев, два друга, которых могла разлучить только смерть.

Трудно встретить более законченный тип изящного, привлекательного, в меру скромного и в меру дерзкого денди.

---

* Новые улицы.

** Старые улицы.

Вовсе не подделывается под героев Оскара Уайльда, но заставляет вспомнить о них. Вообще не подделывается ни под какой тип, сам по себе: прост, искренен, мягок, нежен, даже нежен, но смел; ко всему, на каждом шагу подходит со вкусом, точно пуще всего боится вульгарности.

Его друга Балиева все знают под именем «Никиты Балиева». В ту пору он был еще совсем не раскрывшийся, еще только «собирал мед», наблюдал, изощрял свое остроумие, накапливал материал для будущего творчества.

В первый раз ко мне пришел один Балиев. И когда почувствовал, что знакомство состоялось, очень осторожно заговорил о материальной стороне нашей поездки. Я искренно рассказал, что, несмотря на огромный успех и заманчивые перспективы с одной стороны, а с другой — на тоскливое возвращение домой раньше времени, придется возвращаться.

— А сколько нужно, чтобы театр спокойно продолжал поездку?

— Для того, чтобы в случае неудачи не очутиться в скверном положении? Тысяч тридцать.

— А если бы вам их предложили? Тарасов и я?

Это было так неожиданно, повеяло такой сказкой, что я не сразу ответил:

— На каких условиях?

— Ни на каких.

— В долг, без процентов?

— Да нет, какие там проценты? И не в долг. Потеряете — пропадут, а нет — останутся у вас в деле.

— То есть, вы вступите к нам в пайщики?

— Это как хотите. Как для вас будет удобнее, так и сделаете.

Ну, как же не бабушка ворожила театру?

Когда при встрече с Тарасовым я начал благодарить его, он с деликатным беспокойством не дал мне договорить.

Около тридцати лет прошло со времени этого свидания — в конторе Berliner Theater на Scharlottenstrasse. Тарасов давно кончил расчеты с своей короткой жизнью «блуждающих огней», Балиев давно стал знаменитостью, Художественный театр перешел через все стадии революции, уже кует новый репертуар и новую жизнь, и для него теперь эти два фланирующих богатых москвича — классовые враги, — и все таки вспоминается то чувство бодрости и жизнерадостности, какое охватило всех нас тогда, в эти дни молодости Художественного театра.

Деньги эти остались целы. Дальнейшая поездка окупила все расходы и дала возможность вернуться в Москву, и у нас уже были деньги, с чем продолжать дело.

## 9

Все театральные люди Берлина начали уговаривать нас остаться еще на целый месяц. Но, во-первых, мы были уже законтрактованы в другие города, а, во-вторых, для нас показать наше искусство в возможно большем количестве городов было важнее материальной стороны даже в такую дурную для нас пору.

В Берлине было сыграно тридцать спектаклей. Последний уже был полным триумфом театра. За два дня не было ни одного места. Овации не прерывались весь вечер, говорились речи. А на другой день большая толпа провожала театр на вокзал, где опять подавались венки и говорились речи. Пребывание в Берлине было отмечено еще несколькими обедами, данными группе театра.

В воспоминаниях об этом полуторамесячном пребывании в Берлине большой театральной семьи, тем более дружественной, чем больше она была оторвана от родины, мелькает множество мелких разнообразных картин — и радостных, и тревожных, и комических, и грустных. Удовлетворенное, торжествующее честолюбие сталкивалось с тем, что надо было жить очень экономно, во многом себе отказывать. «Культурные достижения» Германии радовали, но многие из наших оставили свои семьи в Москве, и тосковали. Наш старейший член труппы и общий любимец Артем не хотел ничего смотреть и уверял, что немцы только притворяются, будто не понимают по-русски, упрямятся из шовинизма. И тосковал по русскому самовару. Один из артистов, несших наиболее тяжелый груз, находился в тревожном ожидании известий из Москвы и с особенным подъемом играл в тот вечер, когда получил от жены телеграмму:

«Родила тебе здорового сына».

А впереди еще предстояло много городов, новых впечатлений и напряженного труда для новых завоеваний, и неизвестность, неизвестность...

Когда мы ехали из Берлина, то одно чувство охватывало всех: куда мы несемся? Куда в пространство несет нас этот Schnellzug*? И только потому это чувство было бодрым и проникнутым верой, что оно было молодо и единодушно.

* Скорый поезд.

## ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ

### 1

Еще в первой половине пребывания в Берлине, когда успех театра ясно определился, начали получаться предложения из других городов. Тут же обнаружилось, что дело переездов требует специальной сноровки, и нельзя обойтись без какого-нибудь опытного «импрессарио». Я сошелся со Штейном, теперь умершим.

Это был не совсем обычный тип обычного за границей театрального агента. Небольшая контора вся в пестрых плакатах и афишах, груда заготовленных контрактов, связи с агентурами европейских центров, беспрестанные «hallo*!» со всеми городами Германии и Австрии, с железнодорожными конторами и пр. Главное поле деятельности — кафешантаны всего мира. Клиенты — сплошь «директора» «Аполло»,

---

* Алло.

«Альгамбры» и т. п. и всех родов эстуали, жонглеры, гимнасты.

Но Штейн гордился тем, что он возил по Германии Дузе и Сарру Бернар.

Нам он сам себя предложил. Он увлекся Художественным театром с такой искренностью, которую можно было бы заподозрить, если бы он не доказывал своего увлечения на деле. Когда он говорил о том, что его пленило в нашем искусстве, когда он знакомился с тем или другим из наших артистов, он проявлял столько душевности, словно в работе для нас находил очищение от каких-то грехов. Лет сорока, русый, с мягкими манерами, всегда тихий и предупредительный, он совсем не напоминал свою обширную кафешантанную клиентуру. Он забросил свою контору и не выходил из нашей. Сначала он предлагал только устроить нам техническую часть наших переездов, но потом решил ехать с нами сам.

«Так нельзя. Вы делаете один то, что должны делать шесть человек», говорил он мне.

Гонорар, который он спросил, едва ли покрывал его личные расходы. Но и от увеличения гонорара он отказался.

«Вы не беспокойтесь. Вы, русские, всегда ищете, чем беспокоиться. Для меня везти ваш театр будет рекламой. Она расширит мое дело».

## 2

Директором Дрезденского Королевского театра был граф Зейбах, а «драматургом» — Мейер. При всяком

немецком и австрийском театре имеется так называемый «драматург театра». Он руководит репертуаром, а иногда режиссирует.

Они предложили театру приехать только на два спектакля, привезти «Царя Федора» и «На дне», но мы заявили, что без «Дяди Вани» театр приехать не может. Граф отказывался от «Дяди Вани», мы настаивали. Тогда он предложил три спектакля.

Как людей практики, всякий антрепренер, конечно, назвал бы нас безумцами, расточителями... Обыкновенно поездки гастролеров устраиваются так: утром приезжают, вечером — спектакль. А мы приехали в Дрезден и нашли нужным дать всем участникам поездки три дня свободных, чтобы они могли легко изучить знаменитую Дрезденскую галлерею с Мадонной Рафаэля, Саксонский музей, старый город, все, что могут встретить для себя любопытного.

Устроиться в новом театре было гораздо легче, чем в Берлине. Большой радостью было войти в прекрасный театр с великолепно оборудованной сценой.

Перебирая в памяти множество европейских театров, в которых нам приходилось наскоро устраиваться, о дрезденском вспоминаешь с особенной благодарностью. Едва ли это не единственный театр, где люди думали столько же об удобствах публики, сколько и об удобствах актеров и так называемой монтировочной части, т. е. о достаточном количестве уборных, о хороших помещениях для костюмерной и бутафорской и о такой сцене, на которой не было бы тесно. Везде архитектора больше думают об украшениях в зале и фойе, чем об удобствах за кулисами.

Один из них объяснил мне эту тайну.

«Когда архитектор берется строить театр, он делает себе рекламу. Согласитесь сами, у кого же ему искать рекламы: у десятка-другого актеров и режиссеров, или у тысяч, сотен тысяч публики?..»

Когда я слежу за ростом актерской личности у нас дома, я вспоминаю, как у нас заблуждались, думая, что в Германии, в Австрии, во Франции, в Америке отношения предпринимателей или директоров к своим актерам отличаются изысканностью. В огромнейшем большинстве, в подавляющем большинстве это противнейший лавочнический тон. Лучшая уборная — примадонне, лучшая мужская — премьеру; здесь и ковры, и зеркала, и мебель из «богатых» пьес. Большой роскошный кабинет — господину директору. На этом все заботы кончаются. Остальные члены труппы ютятся в запущенных закоулках, а для «статистов» — большие, холодные, не ремонтирующиеся десятки лет стойла, с маленькими, скверными зеркалами.

Каприз примадонны или героя заставит всех ходить на цыпочках, а на протест вторых и третьих персонажей так зыкнут, что, пожалуй, и место потеряешь.

От Дрездена остался в памяти еще любопытный факт. Когда рабочим театра в числе сорока человек пообещали наградные, то они уклонились: «Мы знаем, когда приезжает настоящее искусство, и знаем, с кого надо получить лишнее». Мы думали, что это только красивая фраза. Но когда по окончании спектаклей наградные были предложены, то они решительно и единогласно отказались. Мало того, они каждый день угощали наших рабочих и водили их по городу.

Нам ничего не оставалось, как внести известную сумму в их кассу взаимопомощи.

Слава Moskauer Künstlerisches Theater* уже сделала свое: в Дрездене все три спектакля театр был почти полон. К удивлению гр. Зейбаха, — в чем он признался, — самый большой художественный успех выпал на долю «Дяди Вани».

...В час откровения молчит критика. Ей нечего больше искать и требовать, ей нечего делать. Она может только радоваться и гордиться, что была свидетельницей этого вечера художественного и священного восторга. Мы будем помнить об этом вечере, как о великом чужом, редком человеке, который пришел к нам с большими, ясными детскими глазами и пожал нам руки, которого мы сразу поняли, так как он нашел гармонический отзвук в нашей тоске...

...Актеры и критики, декораторы и режиссеры, художники и большая публика, все сумели чему-нибудь научиться на этих русских гастролях и на них, и вместе с ними сами выросли. Одно мы безусловно узнали на этих спектаклях, и что, может быть, самое главное, — что сила реализма на сцене еще долго не угаснет...

...Для зрителя навсегда останутся незабвенными огромные по силе впечатления от этого искусства такой же высочайшей внутренней правды, как и высочайшей правды внешней...

---

* Московский Художественный театр.

Лейпциг...

Очень много русской молодежи.., необычайно шумной.., очень горячей...

Всегда два спектакля, оба с полнейшими сборами...

После второго — человек пятьсот водили наших артистов со Станиславским по городу, своеобразная ночная демонстрация, закончившаяся около знаменитого Гетевского кабачка...

## 3

*Прага...*

Те из наших, у кого родные остались в Москве, здесь точно вдруг вздохнули свободной грудью. В течение предыдущих двух месяцев они добросовестно несли свои обязанности, радовались успехам, воспринимали впечатление новизны, но точно какой-то душевный клапан был у них наглухо закрыт. Чувство, что они не дома, никогда не покидало их. И это чувство затрудняло работу и словно присушивало радости успеха и впечатлений. В Праге же явилась иллюзия родины...

Чешский национальный театр называется «Narodny Divadlo».

Это — большое, роскошное здание, с большой сценой,— театр, гордый тем, что выстроен на народные средства, путем пожертвований. С гордостью подчеркивали, что император Франц-Иосиф участвовал в капитальной сумме всего-навсего в двадцати пяти ты-

сячах крон (десять тысяч рублей по тогдашнему курсу).

При том угнетенном положении, какое занимали в Австро-Венгрии чехи, театр сосредоточивал в себе почти всю национальную жизнь. Это едва ли не единственное учреждение, в котором свободно лился национальный язык. Здесь, как в клубе, объединялись все национальные силы.

Театр управлялся комитетом. Администраторами тогда были: директор Шморанц и «драматург театра» Квапиль. Его жена занимала положение первой актрисы, занимала с полным правом таланта. Цены на места были невысокие, и к повышению их комитет относился очень ревниво.

Мои первоначальные переговоры месяц назад не привели ни к чему. Не было никакой возможности везти труппу туда, где полный сбор не достигал половины наших расходов. А увеличить цены комитет не разрешал.

Но вот на одном из последних спектаклей в Берлине получаю депешу от Шморанца с просьбой резервировать ему три места. Он приехал с Квапиль и его женой посмотреть на наши спектакли. Играли «Три сестры». Еще до конца спектакля заработал телефон с Прагой, и к концу вопрос был решен, увеличение цен было разрешено.

Нам самим очень хотелось поехать; примешивался к спектаклям политический привкус; было сладкое чувство здорово подразнить кого-то из творящих несправедливость.

Художественному театру была устроена эффектная

встреча. Если бы не сохранились фотографические снимки, то трудно было бы поверить. На улице и на вокзале собралась толпа в несколько тысяч человек, приветствовавшая нас цветами, криками, маханием платков. Приехали в одиннадцать часов утра. Около часу главным персонажам труппы были нанесены визиты, а в пять часов все участвовавшие в поездке были приглашены на раут. Тут собрались представители чешского общества. Нарядные туалеты, цветы, широкое и искреннее радушие,— и русский самовар. Артем, невероятно тосковавший по Москве, молча постоял перед этим самоваром минуту-другую, не спуская с него глаз, и беззвучно заплакал.

Чехи дорожат историческими памятниками своей старины и внимательно приготовились ознакомить нас с ними. Для этой цели все участвовавшие в поездке были разбиты на несколько групп, к каждой группе был приставлен какой-нибудь из молодых ученых или профессоров.

Меня и Станиславского поручили профессору Иержабеку. Лет тридцати шести, впечатление глубоких глаз, большой задумчивости и необыкновенной, полной настоящего трепета, преданности науке и своей родине. Осмотру города и знакомству с его историей было посвящено два дня и потом еще по нескольку часов по утрам. Иержабек заражал нас своей любовью ко всему, что показывал. Он останавливал наше внимание на каждой детали. По полчаса выдерживая перед каким-нибудь «настоящим барокко», рассказывал подробную историю каждой улицы, дворцов, памятников, вводил внутрь стариннейших, крошечных, почти кукольных

четырехэтажных домиков, с трепетом объяснял тюрьмы-ямы, куда бросали когда-то живыми... И мрачно становилось от его взволнованного тона, от нескрываемого угнетенного чувства сына порабощенной родины.

В Праге кроме Narodny Divadlo был и немецкий театр, субсидируемый австрийским правительством. Словно в пику спектаклям Художественного театра или чтобы отвлечь немцев, параллельно с нашими спектаклями, там давались гастроли Кайнца, кумира австрийских немцев. Но, вероятно, для немцев на наши спектакли и нехватило бы мест. Мы дали всего пять представлений, и не только все места, но и все проходы были переполнены.

Можно было сделать и некоторый подсчет тому, сколько было немцев. Наши Textbücher берлинские были переведены и изданы на чешском языке. В кассе продавались и те, и другие. По вырученной цифре видно было отношение проданных чешских экземпляров и немецких, как девяноста пяти к пяти.

На другой вечер после нашего приезда, в Narodny Divadlo был устроен спектакль gala* «в честь приехавших славянских гостей».

Была дана национальная опера Сметана «Prodana nevesta»**. Участвовали все лучшие силы оперы и балета. Это был прекрасный спектакль.

А на сцене днем все старались, как только могли, помочь нашей технической части. Последняя картина

---

* Торжественный.

** «Проданная невеста».

«Царя Федора» (у Архангельского собора, панихида по Грозном) никогда не исполнялась у нас с таким подъемом, как в Праге, потому что хор пел, пользуясь отсутствием нашей цензуры, то, что и следует петь на панихиде, а не странную имитацию. Страстный любитель духовного пения, Москвин энергично занялся ими, а певцы исполняли с трогательной преданностью.

Только с третьего дня приезда начались наши спектакли, имевшие колоссальный успех.

Сколько раз за это время думалось о досадной зависимости искусства от материальных расчетов. При виде вдохновленных лиц этих зрителей, из которых громадное большинство с очень ограниченными средствами, хотелось играть для них еще и еще, именно для них. Это была аудитория не случайная, не то, что собралось до двух тысяч человек, у которых на сегодня единственное общее чувство — интерес к представлению, да еще к представлению чужой страны. Это были две тысячи объединенных одной глубокой, сдавленной мечтой освобождения.

У Художественного театра, конечно, не было ясного, определенного *политического лица,* да и как оно могло быть: сегодня в Праге перед чехами, а через несколько дней — в Вене перед их покорителями. Но склонности театра были слишком очевидны; а кроме того, возмущение против угнетателей всегда встречало в душе русского актера громадное сочувствие.

Пришел к нам и Крамарж, представитель национального объединения чехов; даже нарочно приехал для этого из Вены. Еще накануне директор Шморанц гадал: приедет, не приедет, должен приехать,— а в

этот вечер принесся ко мне, в отведенный мне кабинет, торжествующий: пришел!

Думали ли мы, что когда-то это будет один из наших злейших врагов.

В антракте он ходил на сцену к актерам, к Станиславскому, приветливый, улыбающийся.

Он был с женой. Я встретился с ним однажды давно в Москве, у нее же в салоне, когда она еще была Абрикосова. Она была урожденная Хлудова, из рода крупнейших миллионеров Хлудовых, замужем за фабрикантом Абрикосовым. Как она сама, так и ее муж, принадлежали к той категории московских купцов, которые тянулись к наукам, к искусству, к политике, отправлялись учиться за границу, в Лондон, говорили по-французски и по-английски. От диких кутежей их отцов и дедов, с разбиванием зеркал в ресторанах, не осталось и следа.

Абрикосов, кондитерский фабрикант, участвовал в издании журнала философии и психологии, а у его красивой жены был свой салон. Здесь можно было встретить избранных писателей, артистов, ученых. В ее полуосвещенной гостиной раздавался смех Влад. Соловьева, тогдашнего кумира философских кружков,— смех, замечательный какой-то особенной стеклянностью и который мне казался всегда искусственным; в углу дивана можно было видеть этого характерного красавца с длинными волосами и длинной бородой, — сколько русских актеров пользовались его фотографией, когда им надо было играть обаятельного ученого.

И вот однажды в этом салоне появился блестящий молодой политический деятель из Праги. В комнате, где можно было курить, приезжий оратор, энергичный, чувствующий свой успех, говорил на вопрос о том, что лучше: чтобы звонило много маленьких колоколов или чтобы из всех их был вылит один мощный колокол?

В моей памяти никогда не удерживались подробности романических историй, о которых шумели в Москве. Поэтому не могу удовлетворить любопытство читательниц рассказом о том, как брат-славянин увлек красивую хозяйку московского салона, как она вышла за него замуж и как променяла Москву на «Златую Прагу». Впрочем лето они, кажется, проводили обыкновенно в Крыму, в ее имении.

Был устроен труппе торжественный прием в городской ратуше, банкет в клубе «Слава» и блестящий ужин у председателя комитета театра Шимачека.

Весна была в полном цвете. Было жарко. Днем силы уходили на осмотр города, интерес к которому, к его истории все время поддерживали профессора, а вечером — спектакль. А впереди предстояло еще завоевывать Вену.

В фойе театра, в Москве, висит поднесенная здесь картина «Злата Прага», вид старой Праги. Там же находятся подарки на память от отдельных лиц, между прочим и от представителя города. Скромные, немножко слащавые в своей любезности, наши поклонники застенчиво приносили на память кто что мог: картину собственного письма, цепь, сделанную из цельной палки, клавир национальной оперы и пр., и пр.

Уезжали из Праги в 9 часов утра. На вокзале была такая толпа, что многие из нас едва протолкались к своим вагонам к самому отходу поезда.

И на вокзале еще Иержабек говорил:

«Устройте что-нибудь, чтобы сохранить костюмы и утварь ваших отдельных национальностей. Пройдет десять-пятнадцать лет, вы их уже не найдете, и они погибнут для истории».

Милая Прага!

4

Это была та прежняя *Вена,* о какой современные туристы не имеют ни малейшего представления,— Вена нарядная, шикарная, жизнерадостная; с царившей тогда «венской опереткой», повсюду вытеснившей французскую, с «Веселой вдовой» Легара, «Качели» которой напевали во всем мире; Вена незабываемых вальсов Штрауса, актеров Зонненталя и Кайнца, замечательного здания Королевского театра, великолепных «венских» экипажей; Вена — столица «Лоскутного» государства, веселых политических скандалов, красивых женщин и сверкающих на них глазами мужчин; Вена, оспаривавшая у Берлина право давать диплом на мировую знаменитость.

Слухи об успехах Художественного театра, конечно, дошли до нее, но венские газеты встретили нас крайне осторожно; каждая строка подчеркивала, что берлинские вкусы для них совершенно не обязательны.

Однако, нам необходимо было завоевать и Вену. Европейский успех должен был быть единодушным,

тогда только мы возвратимся в Москву триумфаторами и вернем наши убытки у себя дома, вернем хотя бы на том же «Царе Федоре», который дома давно уже перестал делать сборы.

Сказать вам сейчас же? В следующем сезоне в Москве «Царь Федор» делал *неизменные аншлаги*. Это было поразительно, не правда ли?

Из Берлина мы повезли только три пьесы: «Федора», «На дне» и «Дядю Ваню». Остальное имущество отправили в Россию. У нас было семь вагонов и уже до ста человек: так как в новых городах некогда было набирать местных сотрудников и репетировать с ними, мы взяли с собой берлинцев. Переезды совершались курьерским поездом.

По совету Штейна все спектакли в Вене мы продали венскому антрепренеру, это нас гарантировало.

Играли в новом «Бюргер-театр». Сунулись было в Королевский «Бург-театр», с завистью осмотрели замечательно оборудованную сцену, полную технических богатств, которыми тамошние режиссеры, оказалось, никогда и не пользовались. Но о том, чтоб получить этот театр не могло быть и речи. Пожалуй, еще больше хотелось нам «Фолькс-театр» («Народный»). Здесь нас приняли с холодноватой приветливостью и сослались на конституцию этого театра, по которой «на этой сцене не должен звучать никакой язык кроме немецкого». Запомним это.

Предложили нам еще один старый популярный театр, опереточный, но он оказался нестерпимо неудоб-

ным для нас. А «Бюргер-театр» был новенький, только что отстроенный.

Первый спектакль был испорчен неожиданным обстоятельством. Полиция обнаружила, что наши декорации не пропитаны огнеупорной жидкостью. До сих пор нигде нам это требование не предъявлялось. Но в Вене лет десять назад был огромный пожар, стоивший многих жертв, поэтому полиция следила за этим очень строго.

Приходилось либо отменить спектакль, либо предоставить полицейской комиссии пропитывать декорации во время самого спектакля. Она на это соглашалась, и антрепренер клялся, что все пройдет легко и гладко. И вот сразу пришлось расплачиваться за то, что мы продали свою самостоятельность. Конечно, надо было спектакль отменить и антрепренеру не верить. Оказались большие утомительные антракты и кроме того на сцене стоял такой сильный запах нашатыря, что у многих актеров разболелась голова.

И театр был далеко не полон. Все это сделало то, что первые картины были встречены хорошо, но ничего похожего на Берлин, Дрезден, Лейпциг и Прагу, где громадный успех определялся сразу.

Но чем дальше развивалось действие трагедии, тем возбужденнее становился театральный зал. Успех рос с каждой картиной, «боевое» настроение артистов усиливалось, и спектакль окончился в полном смысле слова триумфом.

5

Из статьи главного критика *Людвига Бауэра:*

...К громким и большим словам относишься скептически, но к большим и громким делам?.. Поэтому мы осмеливаемся заявить: этот вечер должен создать эпоху в истории нашего театра. Со вчерашнего дня мы твердо и ясно знаем: осуществилась мечта страстных снов; действительно осуществимо совершенство на сцене... Неизгладимое впечатление, оставленное этим ясным, сверкающим вечером, то чувство беспощадности ко всему посредственному, что он в нас пробудил. Значит, *возможно* достигнуть всего; следовательно, *необходимо* этого достигать. Так как в искусстве ничтожно то, что не *все*, что не совершенство... Может быть, все то, что мы вчера видели,— лишь результаты работы и вкуса. Хотя бы и так; но и тогда все же это гениально, гениально быть в состоянии так работать и обладать таким вкусом.

*«Нейе фрейе прессе»:*

...Игра этого ансамбля напоминает игру блестяще срепетированного и управляемого оркестра: мы ни на минуту не задумываемся над тем, кто играет на каждом отдельном инструменте, мы впитываем в себя гармонию целого, так увлекаемся слушанием, что забываем о каждом отдельном исполнителе. Это — еще один, огромный шаг вперед в искусстве

театрального ансамбля. Ни одна другая труппа не подошла к цели ближе, чем эта московская. Поэтому можно, говоря о них, говорить о новом искусстве театральной игры, о новых вершинах. Можно говорить о *совершенстве* москвичей. Какими путями достигнуто это совершенство? Вот тайна русских, которая нас так интересует. Главная тайна — это любовь, бескорыстная, самоотверженная, неунывающая любовь к искусству, которая делает художника.

*«Винер альгемейне цейтунг»:*

...Западноевропейский актер всегда рассуждает: «Я могу роль *так* или *иначе* сыграть, или даже вот *так*». И тогда пробует он все эти три «так» и сравнивает их: это хорошо, это лучше, это — лучше всего, и выбирает, естественно, то, что «лучше всего». Русский подходит к роли иначе: он ставит себе только одну задачу: *как я должен* ее сыграть? И тогда начинает он искать, пробовать, учиться, присматриваться, чтобы под конец верным инстинктом человека, ищущего ближайшего, естественнейшего, простейшего, единственного, чтобы придти к заключению: я сыграю роль так, потому что я *должен* ее так сыграть... Когда нас захватывает Кайнц, когда нас увлекает Новелли, когда нас поражает Цаккони, даже когда сама Дузе глубокой скорбью или побеждающей мягкостью своего искусства покоряет, то мы всегда чувствуем: они могли бы другими путями подойти к нашей душе и оди-

наково победить ее; мы за ними последовали бы, даже если бы они не *эти самые* дары своей души нам принесли. Но при игре москвичей подобные мысли никогда не могут зародиться. Здесь царит непоколебимая убежденность: *так должно быть, потому что таковы люди,* такова жизнь...»

О Москвине: «Лучше забудьте имена пятидесяти знаменитостей; но запомните имя Москвина...»

Газетные рецензии сделали свое дело, и спектакли в Вене пошли при отличных сборах. Но вот было торжество, когда после третьего спектакля администрация «Фолькс-театр», отказав ранее в своем здании, предложила сыграть там несколько добавочных спектаклей. К сожалению, было уже поздно, так как и на добавочные спектакли был заключен договор с тем же театральным антрепренером.

Как в Берлине, так и в Вене наиболее благодарной публикой являлись местные драматические артисты. Как там Барнай, так здесь Кайнц, Зоннентал ь были постоянными посетителями и восторженными поклонниками театра. Кайнц отменил даже свои гастроли на все время пребывания Художественного театра в Вене, чтобы не пропустить ни одного спектакля.

Потому ли, что Вена как-то разбросаннее и рассеяннее, чем Берлин, или потому, что в Берлине у нас было больше времени, только венские литературные и театральные воспоминания беднее берлинских. Все они ограничиваются венскими драматическими артистами и русскими корреспондентами. В общем, наши

спектакли носили обычный характер гастролей прославленных европейских имен. Этому способствовало, может быть, и то, что в труппе Художественного театра совершенно отсутствовало то каботинство, которое так помогает артистам производить общественный шум вокруг их имен.

Конечно, мы ожидали ласкового внимания от нашего посольства. И, как подобает, честь-честью, нанесли визит, представились. Но тут встретили такой холод, такое равнодушие, перед которым даже российское представительство в Германии могло показаться исключительно предупредительным.

К этому времени из России пришли вести о первой Государственной думе, и все с жадностью ловили и обсуждали драгоценные новости.

## 6

В заключение о Вене — характерный эпизод из нашего закулисного быта.

Вы знаете, что в поездке все делились на группы, и к каждой был приставлен гид — «Макар». Для обеспечения помещений посылался передовой. Он встречал труппу в новом городе на вокзале и каждому вручал адрес приготовленной для него комнаты, хотя бы на первое время.

Были у нас две очень талантливые ученицы. Теперь это крупные артистические имена. Одну из них, Кореневу, вы знаете по ряду прекрасных ролей из Достоевского и Тургенева в Художественном театре, дру-

гую — Коонен, как первую актрису Камерного театра Таирова, его Федру, Адриенну Лекуврер и Жирофле-Жирофля. Тогда это были совершенно начинающие, семнадцатилетние барышни и неразлучные подруги. Недовольны ли они были комнатой, какую им отводил до сих пор наш передовой, или просто набрались большой смелости, но, приехав в Вену, они решили действовать совершенно самостоятельно: резко отказались от адреса, от всяких услуг, и даже прогнали от себя прикомандированного к ним молодого актера. Как потом они объясняли, надоел он им своим менторским тоном. Оставили свои вещи на вокзале и пошли сами искать себе помещение.

Был седьмой час вечера. Весна, легко, дивная погода, новый город, Дунай,— никто к ним не пристает, никто не гувернантствует. Смотрят один пансион — не нравится, другой — дорого, третий — хозяйка противная, пошли посидеть в кафе, радостные, беззаботные.

Но вот сумерки перешли в ночь, а с десяти часов вечера их уже никуда не пускают, поглядывают на них подозрительно. Когда они называют себя артистками, да еще какого-то неслыханного Московского театра, то над ними потешаются, явно принимая их за вольных девиц. Тут они спохватываются, что не знают даже театра, где мы будем играть. А когда находят на столбе афишу, то уже слишком поздно.

Даже ко всем этим приключениям относятся сначала весело. Однако, мало-помалу бодрость падает, становится и жутко, и холодно, и голодно.

Кончилось тем, что, проведя всю ночь то на бульваре, то на вокзале, утром едва нашли «Бюргер-те-

атр» и пришли заплаканные как заблудившиеся дети. Но слезы перешли в рыдание, когда Станиславский настаивал, а я его поддерживал, немедленно отправить их со служащим обратно в Россию, чтобы снять с себя ответственность перед их родителями. И отменили наше решение только после того, как они дали честное слово, что не позволят себе больше никаких самостоятельных авантюр и когда наша старшая актриса Раевская поручилась за них.

Наш венский антрепренер и агент переглядывались и пожимали плечами. Молоденькие, хорошенькие актрисы за кулисами! Вместо обращения пикантного, какие-то «папаши-мамаши».

## ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ

### 1

### *Почему я не повез театр в Париж*

План был выработан такой: Вена, по дороге в Париж один спектакль в Дюссельдорфе и Париж. Спектакли должны были быть в театре «Сарра Бернар». Контракт был заключен еще в Берлине, куда уполномоченный этого театра приезжал сам.

Устраивать спектакли взялся Люнье-По (Lugné Poe), хозяин театральной фирмы « L'oeuvre» и всегдашний импрессарио Элеоноры Дузе. Дузе была в Художественном театре и в Москве, и в этот раз в Берлине, она и рекомендовала нам Люнье-По.

Я еще в Праге начал получать из Парижа тревожные известия, а в Вену Люнье-По уже телеграфировал, чтоб я немедленно приехал сам, так как в Париже не делается никакой подготовки, и поездка может быть скомпрометирована.

Немного надо было времени по приезде в Париж, чтоб убедиться в том, что или мы будем здесь играть при пустом театре, или успех обойдется нам очень дорого,—стало быть, и в том и в другом случае мы рискуем даже тем, что нам дала Берлинская сказочка.

Еще письмом в Берлин обещал нам содействие президент «Французской Комедии» Кларти.— Его в Париже не оказалось, уехал надолго в деревню.

Были у меня связи через московских университетских друзей с Мельхиор де-Вогюэ, ученым и писателем, кстати отлично говорившим по-русски. Он с грустью, но категорически сказал, что без большой рекламы ничего не выйдет.

«Да и с рекламой вряд ли удастся *мобилизовать* «le gros du public»*.

Крупный театральный журналист Александр Бриссон показал мне целую папку со статьей на больших листах с фотографиями, приготовленную для самого распространенного журнала (я уж не знаю, называть ли этот и сейчас популярнейший журнал). Александр Бриссон очень живописно представил мне, как редактор этого журнала положил папку на ладонь правой руки и, как бы взвешивая ее, рассчитывал, сколько мы должны за нее платить.

Так же как для немцев и чехов, мы заготовили здесь либретто на французском языке. Их очень удачно выполнил молодой профессор Сорбонны Перский. Но газеты, к которым он рискнул обратиться, отказались дать какие бы то ни было сведения о театре

---

* Массу.

даром. Люнье-По, очевидно, лучше знал дороги в редакции, чем Перский, и как только взялся за дело, все газеты дали первые заметки о театре в несколько строк бесплатно. Спустя несколько дней он разослал вторые заметки с новыми данными, об успехе в Германии. Их напечатали только три газеты. Он разослал и разнес сам большие, подготовительные статьи,— ни одна газета не напечатала. Он попробовал как-нибудь проскочить еще с короткими оповещениями, что вот-вот театр уже приближается в триумфальном шествии,— все летело в корзину.

И Люнье-По, и дирекция театра «Сарра Бернар» рекомендовали мне: 1) непременно устроить патронаж и 2) поручить так называемое publicité, т. е. подготовку в печати, очень умелому в этом деле редактору театрального отдела газеты,—

— уж не знаю, называть ли эту, одну из самых распространенных газет,—

господину Б.

Что значит патронаж? Это значит первый спектакль подарить какой-нибудь благотворительной цели под покровительством какой-нибудь всеми уважаемой дамы высшего света.

Супруга нашего посла Нелидова,— авторитетно?

Да, конечно, вполне.

И она, и сам посол, всегда отличавшийся изысканной любезностью, встретили представителя московского театра приветливо и обещали содействие. Нелидова охотно бралась и патронировать, но сказала, что для этого надо гораздо больше времени, чем мы располагаем.

Затем начались длительные, в течение двух дней, переговоры с г. Б.

Переговоры шли в присутствии уполномоченного театра «Сарра Бернар». Должен признаться, что я долго не мог наладиться на тот тон, который мне был предложен. А дело было очень просто: надо платить. По подсчету г-на Б. рекламы должны были обойтись, примерно, от двадцати до двадцати пяти тысяч франков... По тогдашнему курсу более девяти тысяч рублей. Для упорных навязываний публике знакомства с Художественным театром изо дня в день намечались три-четыре газеты, в остальных должны были появляться изредка мелкие заметки Г-н Б. очень подробно мастерски описывал, как это надо делать.

Очевидно, я взялся не за свое дело, потому что все соображения подрывались во мне едва скрываемым раздражением.

«Что вы хотите?— говорил, пожимая плечами, Б., нисколько не обижаясь на мой тон,— *ни в каком случае* вы не можете рассчитывать без убытка. Возьмите Дузе. Когда она приехала в Париж в первый раз, ей это обошлось... (Я не помню цифры, которую он назвал.) Во второй раз она уже играла без убытка. Зато теперь, сколько бы она ни приезжала, она всегда получает огромный доход.

«Но Художественный театр с семью вагонами и ста человеками не рассчитывает приезжать во второй и третий раз. И будет совершенно удовлетворен, если теперь только покроет свои расходы».

Это невозможно. Во всяком случае, очень трудно на это рассчитывать.

Спустя год, уже в Москве, кто-то сказал мне, что в одном кинематографе показываются картины уличной жизни Парижа и что на одной из них снят и я. Я пошел посмотреть на себя и вспомнил, что, действительно, выйдя из театра «Сарра Бернар» после переговоров с г-ном Б., я долго стоял на тротуаре, куря папиросу и глядя на кипучее движение парижской улицы, и думал: «Ну, что им всем какой-то Художественный театр? Какими силами я мог бы остановить внимание этого потока людей и обратить его на каких-то приезжих актеров из России?» Как раз в это время неподалеку стоял омнибус и на него быстро взбирались пассажиры. Я еще подумал: какие же они кривляки, эти французы; вот сейчас взбираются на омнибус, совершенно как плохие актеры-статисты. Впоследствии оказалось, что это и были актеры-статисты, и крутился фильм, на который попал и я: с папиросой, грустно-наблюдающий за движением парижской улицы.

Опросив еще всех, кого только мог найти, я решил, что подвергать Художественный театр такому материальному риску не имею права. На другой день внес театру «Сарра Бернар» неустойку и разорвал контракт. Так поездка в Париж и не состоялась.

Замечательно, что и через двадцать лет, когда у Художественного театра будет мировая слава и, по дороге в Америку, он будет давать свои спектакли в Париже,— сборы будут далеко не покрывать расходы.

## 2

«Чего вы нас сюда завезли?»— спрашивали мы у Штейна в *Карлсруэ*.

«Но, друзья мои, ведь это по пути. Сюда заезжают все гастролеры».

У него был шаблон. И при всем увлечении нашим искусством он не мог понять, что не стоит для одного раза устраивать на сцене наш сложный механизм, для одного спектакля заставлять людей работать усиленным темпом. В этом Карлсруэ вспоминался только Бисмарк и что-то тургеневское. Спектакль был тусклый, театр был неполон. Сыграли «Дядю Ваню». Получили несколько прекрасных отзывов провинциальных газет,— и никаких воспоминаний о городе. Часть труппы, не участвовавшая в этом спектакле, была отправлена прямо во Франкфурт.

Так как поездка в Париж была отменена, то решили на обратном пути играть в Варшаве. А до Варшавы— два спектакля во Франкфурте, один — в Висбадене, один — в Дюссельдорфе, два — в Ганновере. Для нас уже представляла интерес только Варшава, где, казалось нам, у нас особая миссия. Зато для артистов,— в особенности не очень занятых,— посещение этих удивительно чистых, благоустроенных городов, с прекрасными садами, да еще в весеннюю пору, помогало преодолевать естественное утомление.

Слава театра везде предшествовала его спектаклям. Порядок жизни вошел в однообразную, скучноватую, но не утомительную колею. Устройство спектаклей по выработавшемуся уже шаблону: наскоро ремонт де-

кораций, испортившихся в пути, распределение уборных, короткая, на час-полтора, репетиция; театральная пресса; очень предупредительное отношение местных артистов; и хлопоты по переезду в новый город, по найму помещений передовыми и т. д. В городах, где было больше русской публики, больше был и внешний успех. Рабочие наши уже привыкли устраивать пьесу в один день. Костюмеры, гримеры тоже приноровились быстро ориентироваться во всяком новом театре. Наш рабочие проявляли удивительное соединение сметливости, быстроты действия и полнейшего спокойствия. Нашего «старшего» Титова в каждом городе осыпали похвалами. Однажды вагон на узловой станции прицепили к другому поезду, который пошел по направлению к Швейцарии; в другой раз оказалось невозможно погрузить декорации во-время,— никогда никакой растерянности и всегда находился отличный выход.

К этому времени выяснилось будущее Художественного театра, материально обеспеченное. Фантазия стремилась уже к новым работам в Москве,— к «Горю от ума» и «Бранду». Во Франкфурте, в Дюссельдорфе, в Ганновере уже происходили режиссерские и административные заседания.

Иногда нелегко было бороться с той пошлостью, которая гнездится во всяком театре, где коммерческая сторона на первом месте. В Дюссельдорфе даже разыгрался следующий скандал.

Там также имеется городской драматический театр, но наш импрессарио Штейн нашел его слишком маленьким для сбора и снял частный — «Аполло-театр».

Уже название его чего стóит! Труппа Художественного театра, играющая в «Аполло-театре». Но Штейн так горячо убеждал, что трудно было не довериться ему: именно в этом театре всегда протекают гастроли Дузе, Сарры Бернар, Кайнца и других знаменитых артистов.

Приехали в Дюссельдорф утром. Пишущий эти строки подошел к театру. Около кассы висели невероятной величины желтые и красные афиши, с указательными пальцами, с извлечениями из разных немецких статей. Стало противно. Пошел осмотреть театр. Партер оказался со столиками, как в шантанных театрах. На сцене пахло зверями. Объяснили, что тут в программе сенсационный номер слонов. Позвал Штейна, спросил, понимает ли он, куда он нас завез. Штейн продолжал утверждать, что все это — в порядке вещей и что здесь всегда гастролируют знаменитости. Давал честное слово, клялся всеми святыми. На сцене командовал нашими рабочими какой-то режиссерчик в сером сюртуке и цилиндре, самого непозволительного и уж очень не подходящего для Художественного театра тона. Титов наблюдал за ним с величайшей жалостью. Кто-то сидел в партере, пил пиво и курил сигару. Начали собираться кое-кто из нашей труппы. Одна из учениц наших обратилась к режиссерчику с каким-то вопросом. Вероятно, по привычке к известным аллюрам со своими кафешантанными хористками он ответил ей грубо-циничной шуткой. Это было последней каплей.

В театре нередко приходилось впадать в бешеное раздражение. В этой атмосфере нервного, горячего

темпа бывают моменты, когда самый сдержанный человек теряет самообладание. Я прежде всего выгнал этого режиссерчика со сцены, объявил, сильно возвышая голос, что спектакль не состоится совсем, если немедленно не будут приняты самые энергичные меры к упорядочению сцены и театральной залы. Вызвал господина директора этого театра и Штейна. Я уж не просил, я приказывал в резкой форме, плохо справляясь со своими правами.

Потребовал, чтобы их «режиссер» был удален из театра на весь день; чтобы не только все находящиеся за кулисами атрибуты кафешантанной программы, но и все звери были убраны, чтобы повсюду были поставлены самые строгие сторожа порядка, как на сцене, так и в зале, чтобы немедленно были отпечатаны и вывешены плакаты о запрещении во время спектакля курить или пить пиво и т. д., и т. д.

Тон ли у меня был внушительный, или — это вернее — имело влияние то, что как раз перед Дюссельдорфом, в Висбадене Вильгельм вручил нам ордена,— он Herr Director* бедный Штейн, бледные, молча выслушивали все приказания, и через полчаса жители Дюссельдорфа могли любоваться зрелищем, как из «Аполло-театра» мирно шествовали слоны. Не знаю уж, куда их спрятали, но в конце концов спектакль прошел в такой трепетной тишине, в какой не удавалось играть «Царя Федора» даже в более благоустроенных театрах.

---

* Господин директор.

3

В Висбадене мы опять встретились с Вильгельмом. Висбаден находился, кажется, километрах в тридцати от Гамбурга,—тогдашней летней резиденции Kaiser'a*. Узнав, что Художественный театр на обратном пути из Австрии будет играть в Висбадене, он известил, что приедет сам. Не знаю, предвидел ли это наш импрессарио Штейн, или он рассчитывал на курортную публику, только цены на места объявил громадные. Сбор был полный. Причем публике предписывалось быть в парадных туалетах; без фраков в партер не пускали.

Для нас стало совершенно ясно, что Kaiser делает на наших спектаклях «политику». Хотел, чтобы до Петербурга долетело об его внимании к русскому театру.

После первого отделения антракт был затянут до сорока пяти минут. У императора в фойе ложи был прием. Мы на сцене не скрывали недовольства: мы опаздываем к нашему поезду во Франкфурт, у актеров падают нервы. Но директор Висбаденского театра подмигивал, обещая нам сюрприз.

По окончании спектакля Вильгельм пригласил нас к себе в ложу, вручил Станиславскому и мне ордена «Красного орла», а всем главным артистам подарки.

«В петличку, на память»,— сказал он, суя в руку орден, с тем же, подмеченным мною раньше франтовством.

---

* Императора.

Берлинские газеты упрекали потом Вильгельма за то, что он не проявляет такого высокого внимания к *своим* артистам...

Остался у меня в памяти и конец этого вечера.

Немедленно после спектакля должен был совершиться переезд во Франкфурт. От Висбадена до Франкфурта прямым поездом всего сорок минут езды, но этот поезд шел в начале двенадцатого часа. Когда Вильгельм затянул антракт, стало очевидно, что к прямому поезду на Франкфурт актеры уже не поспеют. Позднее приходилось ехать уже через Майнц, где должна была быть остановка на целый час, а декорации «Царя Федора» пришлось бы отправить на лошадях, подводами. Обратились к Штейну, нельзя ли в Майнце по телефону заказать для всех ужин. И вот по окончании спектакля артисты подождали рабочих, кончивших уборку пьесы, и все гурьбой отправились на вокзал. Здесь, заняв несколько вагонов III класса, пели хором и соло, и весело доехали до Майнца. А на вокзале в Майнце уже приготовлен был скромный ужин на сто человек. Перед каждой тарелкой супа стояла кружка пива. Во Франкфурт приехали часа в три утра и разошлись с тем легким, радостным и дружеским чувством, какое может охватывать только действительно дружескую семью, связанную одним родным делом.

## 4

Странно, конечно, было относить Варшаву к заграничной поездке: ведь это был город Российской империи. А между тем нельзя было отрешиться от чувства,

что мы все еще за границей. И репутация, сделанная нами в Берлине, была для Варшавы сильнее московской. Впрочем, когда пишущий эти строки ехал в семь часов вечера в театр, то сзади него, шагах в пятидесяти раздался выстрел. По картине разбегавшихся во все стороны людей легко было догадаться, что брошена бомба.

Ага! Значит, мы все-таки дома!

Отношение к полякам дирекции русских правительственных театров было в это время, если позволено так выразиться, бессмысленное. Управляя тремя громадными труппами польских артистов, русские чиновники носили в душах непримиримую вражду к ним. Они не могли отрицать ни больших талантов среди польских артистов, ни высокой культуры их искусства, но какая-то трусость мешала им открыто признавать это и проявлять заслуженную почтительность. Трусость или опасения упреков из Петербурга. Но как можно быть хорошим управляющим, не любя тех, кем управляешь, да еще в области искусства!

«Нет, будьте уверены, поляки к вам не придут. Мерзавцы!»— говорил директор.

Через несколько спектаклей обнаружилось, что поляков в театре сравнительно много.

«А ведь поляки-то пришли в театр! Этакие мерзавцы!»

Мерзавцы и в том и в другом случае.

Мы предвидели, что одними афишами не добьемся «слияния под флагом искусства» и вступили в переговоры с лучшими польскими журналистами. Но все наши доводы встретили отпор.

«Может быть, логика на вашей стороне,— может быть. Но кроме логики есть психология, а она наверное на нашей стороне. Вы должны знать, что театр единственное учреждение, где свободно льется польская речь. Мы за это цепко держимся и боремся против русской драмы. А если мы будем посещать ваши спектакли, то правительство воспользуется этим прецедентом и постепенно вытеснит польскую драму. Да нет, не возражайте. Пуганая ворона куста боится. *Наше* увлечение *вашим* искусством обратят в оружие против нас же».

Получилось положение, как в Праге, только наизнанку.

Становилось неловко.

«Слияние под флагом искусства» для реальных политиков оказывалось, очевидно, только красивой побрякушкой, может быть, даже вредной.

И вот мы начали спектакли с такой оригинальной прессой, какой не имел, кажется, никогда ни один театр в мире.

Все газеты дали к открытию наших спектаклей большие хвалебные статьи, с признанием наших громадных заслуг перед искусством и с *предложением*, а в некоторых газетах, с *требованием* — не посещать наших спектаклей.

Но мы примем это искусство с распростертыми объятиями, когда оно придет к нам свободным, из свободной России.

Однако, по приблизительному подсчету около двадцати процентов публики все-таки были поляки. А поль-

ские артисты посещали спектакли в огромном количестве,— с ними слияние было полнейшее.

5

Художественный театр возвращался в Москву. С отъезда было пережито четыре месяца нервного подъема и напряженного труда. За это время и в берлинских, и в венских газетах мы несколько раз встретили признание, что поездка Художественного театра стоит большого выигранного сражения. Это было каждый раз, когда, говоря о русском искусстве, газеты упоминали о последних неудачах России. Ведь всего год назад у России была Японская война. В широкой немецкой публике русские были словно развенчаны. Та встреча, какую устроили нам рабочие в берлинском театре Бонна, их явное и резкое насмешливое отношение казалось заслуженным. Все члены труппы понимали ответственность поездки: художественная неудача могла еще более принизить поколебавшийся за границей престиж русских. Наши берлинское и венское посольства нас положительно стыдились. Словно опасались, что мы скомпрометируем русское представительство.

Тем горделивее было наше чувство победы, когда мы возвращались на родину.

Артистическое честолюбие ненасытно. Оно делает вид, что находит полное удовлетворение в самом труде, на самом же деле ищет и видимых знаков признания. Подъезжая к Москве, труппа театра ожидала какой-

то особенной, торжественной встречи. Чуть ли не такой, какая была в Праге. Увы, на вокзале было всего несколько ближайших родственников артистов. Правда, за несколько станций нам была еще подана приветственная телеграмма от московского городского головы. И только.

У Тургенева есть фраза: «Следы человеческой жизни глохнут очень скоро».

# «ТОЛСТОВСКОЕ»
# В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

## ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ

### 1

Однажды в контору редакции журнала «Русская мысль» какой-то старик в тулупе и меховой шапке принес рукопись. Секретарь принял: это был рассказ крестьянина Семенова. Секретарь сказал, чтоб старик зашел за ответом недели через две. Аккуратно через две недели старик пришел. Секретарь попросил его подождать, кивнул на ясеневый диван и сам пошел в кабинет редакции. Там в это время шел очень оживленный разговор между двумя редакторами и издателем. Повод был либерально-зажигательный, так что пили красное вино. Секретарь доложил, что пришли за ответом о рассказе крестьянина Семенова. Беллетристика находилась в ведении Ремизова, высокого блондина, с большой раздвоенной бородой, в очках.

— Да, да. Я прочитал. Пусть подождет. Сейчас выйду.

Но оживленную беседу прервать было невозможно, и прошло много времени, часа полтора. Секретарь снова появился в дверях.

— Митрофан Нилович! Там этот старичок дожидается.

— Да, да. Сейчас приду.

Однако, прошло еще много времени, и секретарю пришлось докладывать в третий раз. Наконец, Ремизов отыскал рукопись и вышел в контору.

— Где этот старичок?

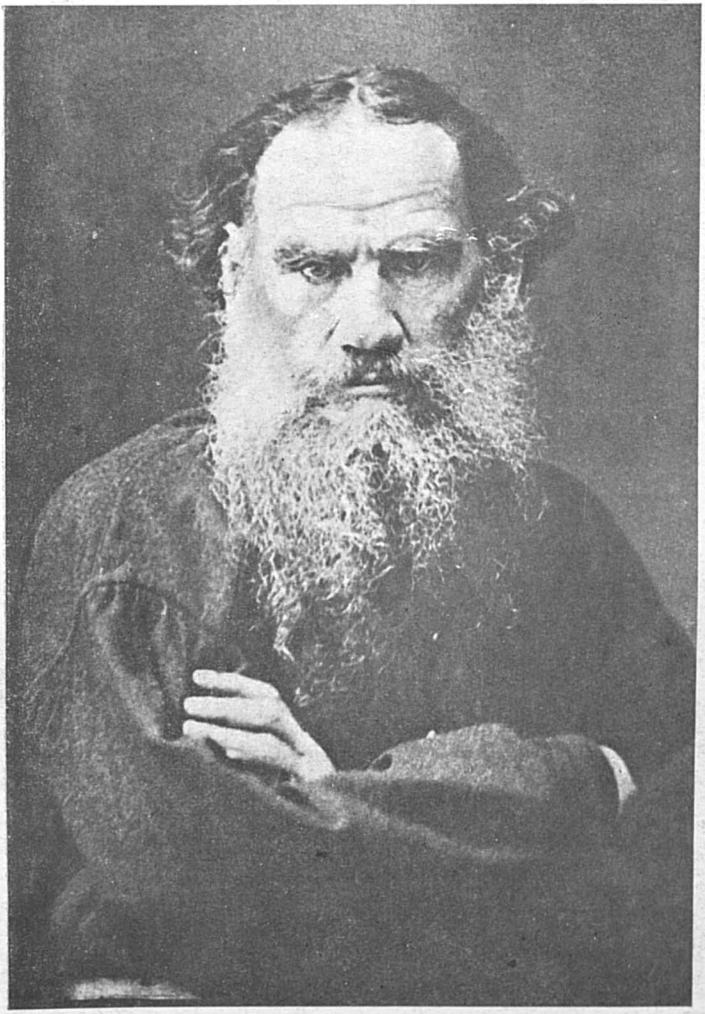
Старик в тулупе поднялся с ясеневого дивана. Ремизов двинулся к нему.

— Это вы — Семенов? Мы прочитали рассказ...

Ремизов поднял на старика глаза и не окончил, онемел: перед ним был сам Толстой! Это сам Лев Николаевич Толстой скромно сидел в углу в течение двух с лишком часов и ждал, когда редактор его примет. А ему очень хотелось добиться напечатания рассказа неизвестного никому крестьянина Семенова, очень хотелось порекомендовать произведение, которое он нашел талантливым и заслуживающим внимания.

Положение редактора было отчаянное. И в кабинет-то неловко было повести сразу, пока оттуда не убрали бутылки.

— Да нет, ничего. Я тут отдыхал,— говорил Толстой,— вероятно, скорбя за растерявшегося солидного литератора. А может быть даже обвиняя себя.



Л. Н. Толстой

С фотографии

Вл. И. Немирович-Данченко

С фотографии 1923 г.

## 2

Не могу припомнить, почему я долго не искал личного знакомства с Толстым. Может быть потому, что он всегда был очень окружен; казалось, не всякого желающего ему представиться и поговорить с ним, он встретит приветливо.

Почти то же было с Чеховым. Я у него однажды спросил, почему он не ищет знакомства с Толстым, тем более, что Толстой сильно хвалил его как писателя,— Антон Павлович ответил: «Я не хочу быть представленным через С.»

Этот С. был однокашником по Таганрогской гимназии Чехова и был близок со всем домом Толстого. Несмотря на то, что С. вел себя вообще очень корректно, складывалось такое мнение, что он афиширует эту близость, поднимает свою ценность,— конечно, не с корыстной целью, а только с целью какого-то повышения своего престижа. И держал себя С. как жрец толстовских идей: тон у него был показно-скромно-проповеднический, говорил негромко, смотреть старался пристально-глубоко. И мораль, какой он якобы придерживался, была подозрительно альтруистична, отзывалась фарисейской мудростью.

Например, когда я ему рассказал случай, как в поезде Екатеринославской губернии за мной охотились бандиты (о чем я рассказывал в главе о Чехове), то С. стал меня укорять. Он сказал, что если бандиты хотели проникнуть ко мне в купе, то я должен был открыть его и отдать им все, чего они от меня потре-

бовали бы, а вовсе не запираться и не ожидать, пока их схватят в коридоре.

Так вот Чехов не хотел быть представленным Толстому через своего товарища по гимназии.

Меня свел к Толстому молодой профессор философ Грот; он тоже был близок к семейству Льва Николаевича. Это было в Москве, в Хамовниках. Вечером. В гостиной происходило чтение. Вся семья была в сборе. Софья Андреевна была занята рукоделием. Тут же сидела и дочь Льва Николаевича Татьяна. Была ли тогда там ближайшая к Льву Николаевичу его дочь Александра Львовна — не помню. Читали «Былое и думы» Герцена. Читала Марья Львовна.

Лев Николаевич прекратил чтение, спустился со мной к себе в кабинет в нижний этаж и оставался со мной там с полчаса. Потом мы опять пошли наверх. Он попросил читать меня. Я охотно за это взялся. Как всякое одобрение великих людей врезывается в память, так и я запомнил, что Толстому очень понравилось, как я читаю. Через несколько месяцев это подтвердилось. Он окончил «Хаджи-Мурата». Для какого-то большого концерта у него попросили разрешение прочесть главу нового произведения. Софья Андреевна сама приехала ко мне с заявлением, что Лев Николаевич разрешает прочесть эту главу с условием, чтобы читал ее я.

От этой первой встречи у меня в памяти осталось очень мало. Ну, конечно, впереди всего эти знаменитые орлиные глаза,— глаза мудрого и доброго хищника. Самое удивительное в его внешности. Глаза, всякому внушающие мысль, что от них, как ни виртуоз-

ничай во лжи, все равно ничего не скроешь. Они проникают в самую глубь души. В то же время в самой их устремленности и остроте — ничем не сдерживаемая непосредственность. Это не зоркость умного расчета, а наоборот — простодушность в самом прекрасном смысле этого слова, простодушность существа, которому нечего скрывать и которое всегда раскрыто для самых непосредственных восприятий.

Сейчас я бы стал на путь сочинений, если бы пытался рассказать, что я испытывал, видя перед собой, наконец, черты, так знакомые и даже изученные по многочисленнейшим портретам.

Из беседы осталось в памяти два момента. Первый — когда я попросил позволения в его кабинете закурить, он удивился и спросил: «Вы читали мою брошюру о вреде табака»? Я признался, что не читал. Он очень экспансивно отнесся к этому, даже взволнованно, и взял с меня слово, что я непременно прочту.

Другой момент — разговор об Ибсене. Толстой его совсем не признавал за замечательного писателя. Я же тогда увлекался Ибсеном и потому старался его защитить. В конце концов, сказал, что занесу ему «Доктора Штокмана», которого он не читал.

Потом я ему эту пьесу Ибсена занес и через какой-то промежуток времени—представьте мое радостное изумление — Толстой сам пришел ко мне. Мы жили в переулке на Мясницкой, он прошел пешком длиннейший конец от Хамовников. Очень ему понравилась наша маленькая квартира и особенно, что перед окнами садик и что там прохаживаются куры и голуби. Он вернул мне «Доктора Штокмана» и ска-

зал: «Нет, не хорошо. Очень уж он, этот доктор Штокман, чванный».

Упорно опять спросил меня, бросил ли я курить. Я сказал, что брошюру прочитал, но еще курю попрежнему.

Много расспрашивал о писателях, с которыми я был более или менее близок. Очень хвалил Чехова.

Влияние Толстого на писателей моей генерации было громадно. Может быть один Чехов не поддался этому влиянию, потому что сам был ярок и самобытен. Нечего и говорить, что каждая новая вещь Толстого схватывалась нами с жадностью, как ни одного писателя в мире. При этом покорял нас Толстой-художник. К Толстому—проповеднику новой жизни и новой морали мы относились с холодком, художник же действовал на нас потрясающе. Нас манила к подражанию его изумительная *простота*. Как ни прекрасен Тургенев, он все-таки, с нашей точки зрения, где-то подкрашивал, подрисовывал. Как ни глубок и остер Гоголь, мы все-таки находили его изумительнейшим «сочинителем». Потрясающе прост Достоевский, но обнаженность нервов и взвинченность образов, при подражании, затягивали к мелодраме и театральности; нужно было обладать его могучим темпераментом, его огромным сердцем, чтоб владеть такой жестокой формой.

Толстой был для нас прост, глубоко реален, необыкновенным мастером в характеристиках и так близок, что казалось — вот еще несколько усилий, и сам станешь писать, как Толстой. На каждом шагу при чтении его билась мысль: ах, как это замечательно, но

и как просто. Именно так, как и я думал. И как мне самому не пришли в голову эти образы, эти положения, эти четкие краски, эти ясные, простые слова... И какая смелость — быть таким простым!

Нельзя забыть, какое ошеломляющее впечатление произвела на нас маленькая книжечка — народное издание «Власти тьмы». Без преувеличения можно сказать, что я дрожал от художественного восторга, от изумительной обрисовки образов и богатейшего языка. Или рассказы «Хозяин и работник», «Чем люди живы», или жгучие подробности «Крейцеровой сонаты» и т. д. и т. д. без конца.

3

Пришел Лев Николаевич на «Дядю Ваню». Чехова как драматурга он упорно не хотел признавать. И по его биографии, и по дневникам его рассыпаны разные отрицательные отзывы. Где он говорил — «ничего нельзя понять», где называл пьесу просто «вздором», где («Чайка») упрекал в ненужной автобиографичности. Во время спектакля «Дяди Вани» мы исподтишка не спускали с него глаз. Решительно казалось нам, что спектакль вовлекал его в свою атмосферу, что внимание его было захвачено, что местами он был растроган. Но или мы ошибались, или он отстранял от самого себя простую, непосредственную восприимчивость, потому что в антрактах он ничего не хвалил. Правда, ничего не порицал, словно дожидаясь, чем все это кончится. А по окончании сказал так:

«Чего ему еще нужно (Астрову)? Тепло, играет гитара, славно трещит сверчок. А он сначала хотел взять чужую жену, теперь о чем-то мечтает...»

И неодобрительно кивал головой.

## 4

Я уже рассказывал, что его комедию «Плоды просвещения» в Москве играл сначала кружок Алексеева-Станиславского. Читатель, конечно, знает, что пьеса эта была написана Толстым для домашнего спектакля. В Ясной Поляне, в усадьбе у Толстых гостило много молодежи, и Лев Николаевич написал для этой молодежи пьесу. Репетиции, понятно, составляли самую интересную часть этого спектакля. Все были заражены веселостью, старанием блеснуть своими талантами. Это было в рождественские праздники. У Толстого были листки начатой пьесы. Она была на тему, как прислуга в кухне говорит о господах. Репетиции происходили не только в Ясной Поляне, но и в Туле у московского члена Судебной палаты Давыдова, одного из друзей Льва Николаевича, того самого Давыдова, который дал ему сюжеты из судебной практики и для «Власти тьмы» и для «Живого трупа».

Пока шли репетиции, Толстой все время переделывал пьесу, до самой генеральной репетиции, переделывал до тех пор, пока Давыдов не остановил его.

Таню играла Татьяна Львовна.

Потом этот спектакль повторили в Туле, в большом зале Благородного собрания, с некоторой переме-

ной ролей. Так, Татьяна Львовна играла уже здесь Бетси. На этот спектакль в Туле я поехал со своим другом Южиным-Сумбатовым. Любители играли великолепно. Впечатление было жизненное и очень яркое. На спектакле присутствовала вся семья Льва Николаевича, кроме его самого. Тогда я в первый раз встретился с Софьей Андреевной. Она сказала, что Лев Николаевич проводил их до Тулы, а отсюда пошел к себе в имение пешком, примерно пятнадцать километров.

Потом Алексеев-Станиславский поставил спектакль в Москве, в своем кружке, причем Бетси играла знаменитая впоследствии Комиссаржевская.

В Художественном театре много раз собирались ставить эту пьесу. Каждый раз это не удавалось по разным причинам. Факт тем более замечательный, что ни один театр в мире не обладал таким великолепным составом исполнителей для этой пьесы. Она могла стать одним из самых лучших спектаклей Художественного театра. А какие-то, чисто технические, или вздорно-бытовые причины отняли у театра эту радость.

5

«Власть тьмы» в Художественном театре была поставлена. Этой пьесой открывался наш новый театр, т. е. новое помещение. Что-то не задалось с этим спектаклем. Кроме замечательной Анисьи (Бутовой), в памяти не оставалось ни одного образа. Постановка была ультрареалистическая. Станиславский, который ставил эту пьесу, был еще весь во власти вещей,

паузы, звуков. Ездили в Тульскую деревню, изучали там быт, записывали песни; привезли даже оттуда бабу, немолодую крестьянку, в качестве консультанта при постановке. Но и наши актеры не умели играть крестьян и что-то самое главное в драматическом нерве этой пьесы не уловили.

Впоследствии, когда я встретился с Толстым, он мне говорил, что ему рассказывали о постановке этого спектакля и что ему не очень понравилось, зачем нужны были разные натуралистические звуки. Я должен был ему со всей любезностью и покорностью сказать, что у него самого в экземпляре значится: «Слышно ржание лошадей», «Слышно, как закрывается калитка» и т. д.

## ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ

### 1

Прослышали мы, что Толстой пишет новую пьесу. Разумеется, мы хотели ее перехватить раньше, чем она попадет в печать и станет достоянием всех театров. Я протелеграфировал в Ясную Поляну, прося позволения приехать. Софья Андреевна быстро ответила мне с назначением дня.

Чтобы не оставаться там с ночевкой,— что, впрочем, мне предлагалось в телеграмме,—я поехал с ранним утренним поездом. Когда я приехал на какой-то таратайке от станции в Ясную Поляну, было, должно быть, часов десять-одиннадцать утра. Мне сказали, что Лев Николаевич работает, а когда он работает, ему даже не докладывают ни о каких гостях. И проводили меня в его библиотеку, в небольшую комнату в нижнем этаже: диван, стол в середине, полки с книгами и т. д. Мебель простая; сколько помнится, ясеневая.

Между прочим, на столе последний выпуск журнала «Русская мысль». Книга развернута на моей статье о пьесе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», которую я в это время ставил в Художественном театре и которой предпосылал большую толковательную статью.

Так как выехал из Москвы очень рано, мне предоставили возможность отдохнуть. Я на диване прилег. Не прошло и двадцати минут, как я заметил, что в окне мелькнула фигура. Заглянув в комнату, она исчезла. Это был сам Лев Николаевич. Затем оказалось, что он поехал кататься верхом. Когда он вернулся, мы встретились.

Я провел у него тогда целый день, до позднего вечера. Пьеса оказалась им только набросана. Причем он оговаривал, что для нее нужна вертящаяся сцена, так как в ней ряд небольших картин. Я сказал, что у нас такая сцена будет. Говорили опять об Ибсене, опять он его бранил, говорил, что эту пьесу «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» прочитал и опять она ему не понравилась. «Если бы она была такой, как вы рассказываете ее содержание в своей статье, тогда она была бы пьеса хорошая».

Конечно, за обедом он не ел мясного. После обеда мы с ним играли в шахматы. Сыграли две партии, обе я ему проиграл. Играл он необыкновенно непосредственно. Если «давал зевка», то вздрагивал и ахал, совершенно как ребенок.

Очень взволновался, когда я ему рассказал, что у нас в театре перед открытием сезона служился молебен, даже с привозом иконы Иверской божией матери.

Очень взволновался. «Зачем вам это было нужно!» Я оправдывал наш молодой театр тем, что приставали служащие, разные родные Алексеевых, хозяин театра купец Щукин. Продолжали играть в шахматы. А он еще прерывал игру и настаивал: «Нет, зачем вам было нужно приглашать икону и служить молебен? Молодой театр. Не понимаю!»

Тяжелое впечатление в этой поездке осталось у меня от Софьи Андреевны. Когда мы играли в шахматы, она сидела тут же за какой-то рукодельной работой. Так как наша игра все время прерывалась отдельными беседами, то Софья Андреевна иногда вмешивалась в разговор.

Вот Лев Николаевич сказал мне, что к нему приезжала издательница детского журнала такая-то с просьбой дать ей статью и прибавил, очевидно, неосторожно: «Я обещал».

Софья Андреевна положила свою работу на колени, вскинула глаза на Льва Николаевича и резко спросила: «Как! ты обещал этой кривляке статью?»

Я великолепно запомнил именно это выражение и резкий, хочется сказать, мещанский тон.

Лев Николаевич буркнул: «Да, обещал».

Софья Андреевна вздернула плечами и быстро, истерично начала работать.

И еще: «Совершенно не понимаю. Ломака, лицемерка,— и давать ей статью».

Я был поражен. Как смеет какой-нибудь человек, какая бы то ни была женщина, хотя бы она была женой, другом, самой близкою этого великого чело-

века,— как смеет она держать с ним такой вульгарный повелительный тон?

Мы, писатели той эпохи, были вообще немножечко мизогинами. В нас возбуждали досаду те интеллигентные женщины нашего круга, которые пытались играть в наших жизнях бо́льшую роль, чем позволяло наше свободолюбие. Много было таких женщин, захвативших верхушки мужских интересов, и считавших себя вправе не только вмешиваться во все взаимоотношения мужей, но даже диктовать им их поведение.

Нельзя сказать, чтобы наше отношение к таким женщинам переходило в определенное женоненавистничество, довольно модное тогда с легкой руки норвежского писателя Стриндберга. Но все-таки мы все по очереди в разных образах своих литературных произведений так или иначе высмеивали такой тип женщин. У Чехова в «Трех сестрах» был даже монолог о том, что такое жена. Причем, монолог был сначала длинный, а потом он, видимо, нашел, что тема уже достаточно в литературе разработана и сократил монолог до одной фразы: «Жена есть жена».

Но чтобы около величайшего из людей той эпохи завелась такая «жена», новый образ Ксантиппы,— этому нельзя было поверить.

Рассказы и споры о взаимоотношениях Софьи Андреевны и Льва Николаевича, таких глубоко драматических, гораздо более сложных по смыслу и значению, чем это могло казаться на первый взгляд,— отношений, отчасти приведших к трагическому финалу,— эти рассказы чрезвычайно занимали все интеллигентное русское общество того времени. Кто только

ни старался проникнуть в них, разбираясь в подробностях и стараясь угадать их! Трудно было делать какие-нибудь выводы. Тут и дети; и необходимость жены заботиться обо всем доме; и якобы ревность Льва Николаевича, загоравшаяся даже в очень немолодом возрасте,—очевидно, брезгливое чувство к пошлости, принимаемое за ревность; и разные характеры детей — одних более преданных отцу, других преданных более матери; и объявление Льва Николаевича о бесплатном пользовании всеми его произведениями, пользовании ограниченном, однако, по настоянию Софьи Андреевны 1885 годом; и самое важное, самое громадное, самое мучительное для Льва Николаевича—несоответствие всей окружающей его обстановки с его собственным учением. В своем дневнике он возмущается, как «жрут» на масленице блины в его доме, как люди бегают, рабски услуживая «господам». Весь он рвется упростить свою жизнь до крестьянской, простой, мужицкой, а жена и вся семья живут самой обыкновенной, самой пошлой буржуазной жизнью.

В «Дневнике для одного себя» у Толстого, незадолго до его «бегства» из дома, есть такое:

> 20 авг. Нынче думал, вспомнил свою женитьбу, что это было что-то роковое. Я никогда не был даже влюблен. А не мог не жениться.

Разбираться во всем этом со стороны, конечно, было легче. Громадное большинство нападало на Софью Андреевну. Но были и защитники. Среди них впоследствии оказался такой человек, как Горький. С мудростью, не менее глубокой, чем мудрость самого

Толстого, Максим Горький призывал вдуматься в невероятные трудности, какие выпали на долю Софьи Андреевны и как хозяйки дома, которая должна заботиться о его же физическом благополучии, и как жены, которая больше всех на себе должна была выносить все его повышенные требования к людям и к жизни.

## ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ

### 1

К тому времени, когда я приезжал к Толстому в Ясную Поляну, он потерял охоту заниматься пьесой, о чем потом, после его смерти, нашли несколько строк в его дневнике, и поэтому он малоохотно говорил со мной о пьесе. Я, разумеется, не настаивал, не убеждал его закончить пьесу, как убеждал бы, вероятно, всякого другого автора, даже Чехова.

Эту пьесу мы получили уже много позднее, после смерти Льва Николаевича. Дело было так. Как вам известно, распоряжаться материалом Лев Николаевич завещал своей дочери Александре Львовне. К ней я и поспешил обратиться, боясь, что пьесу подхватят театральные рвачи и выпустят ее в свет наспех, чтобы сорвать интерес к ней. Александра Львовна сказала, что всеми рукописями сейчас занят Чертков, пре-

даннейший друг и последователь Льва Николаевича, человек замечательный: гвардейский офицер, красавец, аристократ, увлекшись учением Толстого, бросил все, приблизился к Льву Николаевичу и построил всю свою жизнь в зависимости от этой близости. Вследствие такого отношения, он стал для Софьи Андреевны, с ее точки зрения, ее злейшим врагом; разумеется, во всех ее пререканиях с Львом Николаевичем Чертков был на стороне своего великого учителя. Совершенно исключительный пример с виду спокойного, но пламенного апологета.

И жил Чертков «по-толстовскому». Приехав к нему в деревню «Телятенки» по поводу пьесы, я должен был войти в круг жизни для меня, жившего вообще довольно буржуйно, новый. Обедать и ужинать я должен был за большим столом, не покрытым скатертью, где все служили сами себе и где кормились все вместе — и хозяева, и прислуга, и гости. Так уже в виде особенной любезности, очевидно, как гостю, мне помогали получить тарелку «размазни»—жидкая гречневая каша, гороха и еще каких-то овощей и фруктов. Разумеется, стол строго вегетарианский.

Несмотря на непривычность обстановки, чувствовалось в ней великолепно. Совершенно исчезало ощущение неловкости перед услужающими людьми и рабочими, ощущение, от которого писатели моей генерации никогда не могли совершенно отрешиться,— оно прививалось с юности, знакомством с нашими лучшими писателями и социальными книгами, ощущением, которое в нас особенно ярко подогревалось учением Толстого, как бы сдержанно мы ни относились к это-

«Живой труп» Л. Н. Толстого (2-я картина). Постановка 1911 г. в Художественном театре

С фотографии

«Живой труп» Л. Н. Толстого (5-я картина). Постановка 1911 г. в Художественном театре

С фотографии

му учению. Это ощущение, давящее и смущающее, здесь совершенно преображалось, может быть, заменяясь каким-то конфузом перед этими же людьми.

И все в этом доме было чрезвычайно просто. И Александра Львовна, с крупными здоровыми чертами лица, необыкновенно похожая на своего отца, присутствовала здесь наравне со всеми другими.

Чертков сказал мне, что пьеса не дописана и должна выйти в печати летом, и что по приказу Толстого всеми его произведениями могут пользоваться безвозмездно. На это я задал вопрос,— а не было ли у Толстого каких-нибудь материальных желаний, которых вы осуществить не можете и потому именно не можете, что все его произведения выпускаете бесплатно.

И получил ответ для меня очень благоприятный, что — да, Толстой обещал устроить какое-то дело с крестьянами Ясной Поляны, на что требуется сумма в несколько десятков тысяч рублей, и что этот вопрос станет заботой Черткова и Александры Львовны— где достать эти деньги.

Вот я и предложил: задержать издание примерно до половины сентября, дать мне право выпустить первое представление, после чего все другие театры будут иметь право играть «Живой труп» бесплатно; а за это право я плачу, во-первых, десять тысяч, а во-вторых, постоянный гонорар в десять процентов, сколько бы спектаклей театр ни играл.

Когда потом предложенные мною условия стали известными, то многие в первую минуту называли меня расточителем: какая надобность ради только того,

чтобы выпустить спектакль несколько раньше других театров, платить десять тысяч рублей и десятипроцентный гонорар?

А я пошел еще дальше. Малый театр, в лице его представителя Южина, заявил протест, говоря, что старейший русский театр не может быть так обойден, как это случилось с «Живым трупом», что он имеет такое же право работать над пьесой. Я признал и это право, с одной оговоркой, что дам Малому театру экземпляр пьесы лишь за месяц до нашей премьеры, которую я, по уговору с Чертковым, назначил на 23 сентября. Малому театру месячный срок был совершенно достаточен. Мне было надо только, чтоб он нас не опередил.

Однако Художественный театр в это время был так популярен, на такой огромной высоте, что всякая конкуренция с ним заранее исключалась. Поэтому и Малый театр уклонился от постановки. И кончилось тем, что после Художественного театра в Москве ни один театр уже не ставил «Живого трупа».

Вы понимаете, что сделала реклама, когда все американские газеты, в количестве пяти-шести тысяч, напечатали телеграмму, что в рукописи Толстого есть новая, почти законченная пьеса, постановка которой принадлежит Московскому Художественному театру.

Наконец, я устроил на таких же условиях десяти процентов вознаграждения пьесу в Петербурге. Сам поехал в Петербург, сам читал там пьесу дирекции и артистам. А летом поехал в Париж устроить за плату перевод на французский язык и, может быть, постановку пьесы.

## 2

Спектакль «Живой труп» был одним из самых замечательных в Художественном театре. Не преувеличено было, как один из крупных рецензентов выразился, что «об этом спектакле надо писать золотым пером».

На этом спектакле обнаружилось то «толстовское», что гнездилось в организме Художественного театра. Можно безошибочно сказать, что это органическое качество коллектива Художественного театра отражало увлечение всей знаменитой русской литературой XIX века. Даже Достоевский, который потом так ярко был выявлен в «Братьях Карамазовых», в сущности говоря, чувствовался театром в тех же стихийных переживаниях. Словно Достоевский был для театра заостренным, нервно-взвинченным тем же Толстым. «Залежи» Толстовского художественного мироощущения были в самых недрах воспитания нашего актерского коллектива. Даже когда ставился спектакль «Три сестры», то и на этой постановке, может быть, больше чувствовался Толстой, чем Чехов. Точно и сюда проник дух дома Ростовых, Карениных, Волконских, Щербацких, Облонских. Толстовское дворянство было ярко великорусским, московским. А мы его знали: Сологубы, Щербатовы, Долгоруковы, Стаховичи. Дух «Анны Карениной» и «Войны и мира» заражал наше художественное отношение к ним.

Идеализация Толстого, мягкое отношение к человеку, художественная влюбленность его самого во многие его образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокая вера в то,

что в каждом человеке, в конце концов, заложено что-то «божеское», чисто языческая любовь к быту — все это плюс, вероятно, и еще совершенно неуловимые качества его гения составляли это знаменитое *обаяние* Толстого,— оно, это обаяние заливало весь изображаемый им мир особым радостным теплом и светом. Это помогло принять Чехова и это же отталкивало актера от Стриндберга, оставляло его, в конце концов, все-таки холодным к Ибсену, как я ни старался привить этого северного гиганта к нашему театру.

От этого мы, как теперь выражаются, «отталкивались», может быть, и во всех других произведениях русской классики, казалось бы, резко отличавшихся от Толстого: и в «Царе Федоре», и в «Горе от ума», и даже в такой уже совсем не толстовской пьесе, как «Смерть Пазухина» Щедрина.

3

Роль Протасова играл Москвин. Его данные не очень отвечали типу светского человека, зато он чудесно ощущал другую сторону роли — увлечение стихией цыганщины: через захватывающую цыганскую песню,— то остро-любовную, то широко-степную,—через разгульную бродячесть, через темпераментные вихри счастья и горя — обливать слезами действительность и мечтать о великолепной свободе, разорвавшей все условности светского быта, унылой законности, рабского порядка, лицемерия. Москвин, как говорится, купался в атмосфере цыганщины и нес туда изумитель-

ную «деликатность» Толстовского отношения к людям.

Другой яркой проводницей толстовского понимания была Германова в роли Лизы. Она уже по внешности чрезвычайно подходила к образу толстовских женщин. Ее фигура, глаза, тон, вся повадка так и просилась в Анну Каренину.

За образом Станиславского можно было узнать длинный ряд московских бар, сохранивших аристократизм во всех взаимоотношениях, без всякого чванства, в простоте, деликатности и... инертности,— людей благородной мысли, приятных, но не способных к жизненной борьбе.

Великолепным типом этого же порядка, но более молодого поколения был Качалов (Каренин). Отлично схватили «толстовское» все вторые и третьи персонажи. Очень нравилась публике Лилина (Каренина).

Вообще, это был из тех спектаклей, как «Царь Федор», пьесы Чехова, «Братья Карамазовы», «На всякого мудреца»..,—которые часто приводят к мысли, что самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных.

## 4

До революции актер воспринимал от автора образ по двум основным волнам: жизненной и театральной. Жизненная может снижаться до «житейской», до маленькой, бытовой, натуралистической правды; и может вздыматься до обобщения, до большой правды. Идеологическая линия спектакля поневоле старатель-

но затушевывалась. На репетициях, в беседах о пьесе и ролях, в исканиях переживаний мы забирались глубоко в идеологию, а на спектакль выносили завуалированно. В восприятия современного актера ворвалась новая волна—социалистическая. Современный сценический образ создается из синтеза этих трех восприятий—жизненно-реального, социалистического и театрального.

На пороге новых течений в театре, на пороге новых социальных задач, на переходе к созданию новых образов, складывающихся в жизни Советского Союза, все более и более чувствуется разрыв между тем толстовским мироощущением, о котором я рассказываю, и задачами, вдохновляющими сегодняшнего актера.

Что вошло в психику сегодняшнего актера Художественного театра от переживаний его отцов, от этого «чеховского», «толстовского»,—нелегко еще определить. Что останется и будет помогать новым влияниям? А что будет задерживать стремление актерского темперамента отобразить новые жизненные образы? «Вишневый сад» и даже «Царь Федор» волнуют нового зрителя, может быть, не меньше, чем дореволюционного, хотя постановки не подвергались ни малейшим изменениям. Однако искусство актера органически не может быть оторвано от окружающей его жизни. А между тем рядом с чеховской лирикой и толстовской примиренностью звучит мужественной простотой и неустанным призывом к борьбе то «горьковское», что властно сближает сегодняшнего актера со всеми явлениями современности, от крупно-политических до мелко-бытовых.

И в то время, когда пишутся эти строки, Художественный театр играет лучшие свои спектакли — «Воскресение» Толстого и «Враги» Горького,— сохраняя глубокую, всеми корнями связь со своими традициями и однако совсем не так, как играл бы эти пьесы прежде.

Социальное положение сегодняшнего актера так резко разнится от прежнего, замкнутого в стенах театра, широчайший жизненный поток страны так захватывает все его существо, что вместе с художественным наследием отцов его психика получает и новое содержание и новый закал.

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Вл. И. Немирович-Данченко. С фотографии 1936 г. . III
А. П. Чехов. С фотографии 1883 г. . . . . 8
Н. И. Музиль. С фотографии 1880-х гг. . . . . 12
М. П. Чехова, сестра А. П. Чехова. С фотографии 1890-х гг. . . . . 16
Е. Я. Чехова, мать А. П. Чехова. С фотографии 1890-х гг. . . . . 17
Усадьба Корф. С фотографии. . . . . 24
Вл. И. Немирович-Данченко. С фотографии 1890-х гг. 25
Е. Н. Немирович-Данченко, жена автора. С фотографии 1890-х гг. . . . . 26
Г. Н. Федотова в «Новом деле» Вл. И. Немировича-Данченко. С фотографии . . . . . 36
А. И. Сумбатов-Южин. С фотографии 1890 г. . . . 50
А. П. Ленский. С одной из последних фотографий. 60
Группа конца 1890-х гг. Сидят: И. И. Иванюков, М. Н. Ремизов, А. П. Чехов, В. М. Лавров. Стоят: В. А. Гольцев, И. Н. Потапенко, М. А. Саблин. С фотографии . . . . . 61

П. М. Свободин и А. С. Суворин сидят. В. Н. Давыдов и А. П. Чехов стоят. С фотографии около 1898 г. . . . . 62
А. П. Чехов. С фотографии 1897 г. . . . . 64
К. С. Станиславский. С фотографии 1900 г. . . . . 80
М. Г. Савина в «Золоте» Вл. И. Немировича-Данченко, с надписью автору. С фотографии . . . . . 100
П. Д. Боборыкин. С фотографии 1890-х гг. . . . . 104
Вл. И. Немирович-Данченко. С фотографии конца 1870-х гг. . . . . 105
И. В. Немирович-Данченко, отец автора. С фотографии конца 1860-х гг. . . . . 112
А. Г. Немирович-Данченко, мать автора, и В. И. Немирович-Данченко, сестра автора. С фотографии 1890-х гг. . . . . 113
И. И. Немирович-Данченко, брат автора. С фотографии 1870-х гг. . . . . 114
В. Э. Мейерхольд. С фотографии 1899 г. . . . . 126
С. Т. Морозов. С фотографии 1899 г. . . . . 136
И. М. Москвин в роли царя Федора («Царь Федор Иоаннович» А. Толстого), с надписью артисту А. А. Стаховичу. С фотографии 1916 г. . . . . 178
«Чайка» А. П. Чехова (1-е действие). Постановка 1899 г. в Художественном театре. С фотографии. 200
Группа артистов Художественного театра. С фотографии 1894 г. Сидят: Е. М. Раевская, А. Л. Вишневский, А. Р. Артем, О. Л. Книппер, К. С. Станиславский, А. П. Чехов, М. П. Лилина, Н. А. Тихомиров, М. Л. Роксанова, В. Э. Мейерхольд. Стоят: Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, М. Ф. Андреева, А. И. Андреев, М. П. Григорьева . . . . . 202
Письмо А. П. Чехова автору от 2(15) ноября 1903 г. . 204—205
«Дядя Ваня» А. П. Чехова (1-е действие). Постановка 1899 г. в Художественном театре. С фотографии . . . . . 208
О. Л. Книппер-Чехова. С фотографии 1903 г. . . . 209
Дом А. П. Чехова в Ялте. С фотографии . . . . . 224

М. Горький. С фотографии 1901 г. . . . . 240
Письмо М. Горького автору от 1902 г. . . . . 241
«На дне» М. Горького (4-е действие). Постановка 1902 г. в Художественном театре. С фотографии 256
Вл. И. Немирович-Данченко. С фотографии 1903 г. 257
Группа участников первой заграничной поездки Художественного театра в 1906 г. С фотографии 288
Вл. И. Немирович-Данченко. С фотографии 1908 г. 289
Л. Н. Толстой. С фотографии . . . . . 352
Вл. И. Немирович-Данченко. С фотографии 1923 г. 353
«Живой труп» Л. Н Толстого (2-я картина). Постановка 1911 г. в Художественном театре. С фотографии . . . . . 368
«Живой труп» Л. Н. Толстого (5-я картина). Постановка 1911 г. в Художественном театре. С фотографии . . . . . 369

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### Чехов

*Глава первая.* Первые встречи с Чеховым. Отзывы о нем Толстого, Григоровича, Боборыкина. Чехов и либерализм. Драма Чехова «Иванов». Смелость, простота и лирика. Моя пьеса «Последняя воля». Семья Чехова. Денежные дела. Ошибочное наименование Чехова «борцом». Чехов в старом театре. . . . . 3

*Глава вторая.* Из моей биографии: летние впечатления; разрыв между жизненными восприятиями и театром. Знаменитый Московский Малый театр и его «золотой век». Островский. Чехов-писатель и Чехов-врач. Успех Чехова у женщин. Пьеса Чехова «Леший». Моя пьеса «Новое дело». Авторские муки. . . . . 24

*Глава третья.* Я начинаю преподавать драматическое искусство. Школа Филармонии. Зерно театра, самая глубокая и самая завлекательная сущность его. Первое появление «Дяди Вани». Наша борьба в обществе драматических писателей. Драматург и знаменитый актер, мой единственный друг Южин-Сумбатов. Я и Сумбатов уговорили Чехова писать пьесу. . . . . 43

*Глава четвертая.* «Чайка». Другой знаменитый актер Малого театра Ленский рекомендует Чехову бросить писать для сцены. Судьба «Чайки» переносится в Петербург. Крупнейший журналист и из-

датель Суворин. Репетиции «Чайки» в Петербурге. Провал «Чайки». Бедный автор! Бедный, бедный Чехов! Все газетные отзывы отрицательные. Чехов клянется не писать больше пьес, «если даже проживу семьсот лет». . . . . 56

*Глава пятая.* Моя пьеса «Цена жизни». Потрясающая разница между судьбами «Чайки» и «Цены жизни». Ясно, что в самой организации старого театра что-то глубоко неблагополучно. Я уже мечтаю не о новом театре вообще, а о *своем* театре. В первый раз вспоминаю об Алексееве-Станиславском и его Кружке любителей. Еду из деревни в Москву для свидания с ним. . . . . 68

**Рождение нового театра**

*Глава шестая.* Знаменитая в истории русского театра восемнадцатичасовая беседа. Мимолетная характеристика тогдашнего режиссера Станиславского. Новое искусство и новая театральная организация. Беспощадная критика старого театра и готовые планы для нового. Театр существует для того, что делается на сцене, а не для тех, кто им управляет. Порядок репетиций. Воспоминания о первой генеральной репетиции в истории русского театра. Радость труда. Честолюбие Станиславского. Два медведя в одной берлоге не уживутся. Куски моей биографии. Определение туберкулеза у Чехова . . . . . 81

*Глава седьмая.* Я и Станиславский ищем денег для нашего театра. Тем временем мои и его ученики знакомятся. «Потонувший колокол» у Станиславского. Мейерхольд в моей школе. Московское купечество и московское дворянство. Великий князь. Спектакль у великой княгини. Юсупова. Стахович. Директора Филармонического училища. Савва Морозов. . . . . 117

*Глава восьмая.* Средства для нашего театра есть. Неожиданный конкурент в лице императорского театра. Короткий зловещий вихрь: Чехов, после мучительного провала в Петербурге, отказывает мне в постановке «Чайки». Моя переписка с ним. Начало репетиционных работ. Деревня «Пушкино». Первый исполнитель «Царя Федора». Победа

Москвина. Старания возбудить в Станиславском интерес к Чехову. . . . . 141

*Глава девятая.* Беглые черты нашего искусства. Трехликое существо режиссера: режиссер-толкователь, режиссер-зеркало и режиссер-организатор. Режиссер должен *умереть* в актерском творчестве, как зерно сгнивает, чтоб возродиться богатым урожаем. Интуиция. Закон внутреннего оправдания. Высшая художественная простота. Ничего *не играть:* ни чувства, ни настроения, ни образа, ни положения, ни слова, ни стиля. Вещи, паузы и свет в режиссуре Станиславского. Энтузиазм труппы. . . . . 157

*Глава десятая.* Чехов в Москве на наших репетициях. Отношение к новому театру в обществе. Пасквили. Друзья. Театральные суеверия. Открытие театра. «Царь Федор». Большой успех. Дальнейшие неудачи. Столкновение с цензурой. Митрополит Владимир. Духовная цензура. Запрещение «Анатемы» . . . . . 172

*Глава одиннадцатая.* Настроение перед премьерой «Чайки». Премьера. Характер спектакля. Исторический успех. *Рождение нового театра.* Телеграммы и письма к Чехову. . . . . 190

*Глава двенадцатая.* Глубокое сближение Чехова с театром. Чехов нам изменяет. Материальные невзгоды театра. Опять Савва Морозов. «Чеховское» в Художественном театре. Чехов и Книппер. «Три сестры». «Вишневый сад». Премьера «Вишневого сада». Война с Японией. Смерть Чехова. . . . . 202

## «Горьковское» в Художественном театре

*Глава тринадцатая.* Первая встреча с Горьким ночью на улице в Крыму. Поездка Художественного театра к Чехову в Крым. Задание артистам— увлечь и Горького написать пьесу. Отношения между Чеховым и Горьким. Горький и Шаляпин. Мои поездки к Горькому в Нижний-Новгород, в Арзамас. . . . . 237

*Глава четырнадцатая.* Горький и Петербург. Коварство искусства. Хлопоты о разрешении «Мещан». Молодежь. Политическая манифестация.

Огромный успех «На дне». Тот же спектакль после Октябрьской революции. . . . . 249

*Глава пятнадцатая.* Тревожные настроения перед событиями 1905 года. Колоссальный успех «Юлия Цезаря» у публики и тяжелая атмосфера за кулисами. Биографические воспоминания предреволюционной эпохи. . . . . 257

*Глава шестнадцатая.* «Горьковское» в мироощущении Художественного театра. Революция 1905 года. «Дети солнца». Черносотенцы угрожают разнести Художественный театр. Премьера. Трагикомическая развязка. Забастовочные настроения за кулисами. Реакция. Достоевский в Художественном театре. Отношение к репертуару после Октябрьской революции: искусство не может быть аполитично. . . . . 268

## Молодость Художественного театра

*Глава семнадцатая.* Сложная подготовка. Берлин после Москвы, охваченной реакционным возбуждением. Чужой театр. Новая публика. Громадный успех. Выдержки из критических статей. Гауптман. Император Вильгельм. Берлинская сказочка: Тарасов и Никита Балиев. . . . . 289

*Глава восемнадцатая.* Поездка по Германии. Люди театра. Дрезден. Выдержки из газет. Лейпциг. Чешский национальный театр. Политическая окраска пребывания театра в порабощенной Чехии. Тогдашний Крамарж. Прежняя нарядная Вена. Выдержки из газет. . . . . 312

*Глава девятнадцатая.* Почему я не повез театр в Париж. Продажность рекламы. Курьезы Дюссельдорфа. Опять император Вильгельм. Варшава. Возвращение в Москву. . . . . 333

## «Толстовское» в Художественном театре

*Глава двадцатая.* Первое знакомство с Львом Толстым. Почему Чехов долго избегал встречи с Толстым. Зачем я курю. Отрицание Толстым Ибсена. Влияние Толстого на нас, писателей. Толстой на

представлении «Дяди Вани». Первое представление «Плодов просвещения». «Власть тьмы» в Художественном театре. . . . . 351

*Глава двадцать первая.* Моя поездка в Ясную Поляну. Опять Ибсен. Обед. Шахматы. Нападки на религиозный предрассудок. Толстой и Софья Андреевна. Тяжелое впечатление от ее тона. Наглядное подтверждение слухов о глубоко драматических взаимоотношениях между Толстым и его женой. Из его «Дневника для одного себя»: «Я никогда даже не был влюблен. А не мог не жениться». . . . . 361

*Глава двадцать вторая.* У Черткова в «Телятенки». «Жизнь по Толстому». Условия приобретения для постановки в Художественном театре «Живого трупа». Один из самых замечательных спектаклей. Залежи толстовского художественного мироощущения в самых недрах воспитания нашего актерского коллектива. Москвин — Протасов, Германова — Лиза, Качалов — Каренин, Станиславский — Абрезков, Лилина — Карненина. Что войдет в психику актера Художественного театра от «толстовского» и «чеховского» на пороге новых социальных задач, новых образов, складывающихся в жизни Советского Союза . . . . . 367

Перечень иллюстраций . . . . . 376

Ред. А. Н. Тихонов
Художественная редакция
М. П. Сокольников
Лит.-технич. наблюдение
В. В. Чешихина
Техред. И. А. Подсухин

****

Сдано в набор 14. I. 36.
Подп. в печать 29. V. 36.
Т. 10.300. Уп. Гл. Б—21343.
Зак. тип. № 62. «Ас» 207.
Инд. А—2. Бум. 82×111—1/32
Печ. л. 12,25 + 22 вкл.
Уал 16,97.

***

Отпечатано в 1-й тип. Гос.
военн. изд-ва НКО СССР
Проезд Скворцова-
Степанова, 3.

Цена Р. 7.00
Переплет Р. 2.00

## ОПЕЧАТКИ

| *Стр.* | *Строка* | *Напечатано* | *Следует* |
|---|---|---|---|
| 25 | 5—6 сн. | быго | было |
| 53 | 5 сн. | отрываясь, | отрываясь |
| 64 | 9—10 св. | образа | образы |
| 68 | 2 сн. | сцнического | сценического |
| 89 | 13 сн. | зиписывали | записывали |
| 180 | 1 сн. | приняла | приняла: |
| 181 | 10 и 13 св. | Goud | Good |
| 205 | 14 св. | дискусии | дискуссии |
| 261 | 14 св. | Главным | Главными |
| 263 | 3 св. | не пластичных | непластичных |
| 277 | 3 св. | а мягких | в мягких |
| 300 | 6 св. | а и на | и на |
| 317 | 4 св. | всегда | всего |
| 339 | 10 св. | наш | наши |
| 341 | 9 сн. | он Herr Director* бедный | но Herr Director* и бедный |
| 383 | 6 сн. | Карненина. | Каренина. |

„Из прошлого“, зак. № 62